

CAHIERS ARCHÉOLOGiques

FIN DE L'ANTIQUITÉ ET MOYEN AGE

PUBLIÉS PAR

ANDRÉ GRABAR & JEAN HUBERT

XVI

Contribution de :

N. FIRATLI — J. LASSUS — A. GRABAR — J. LEROY — V. ELBERN
A. FROLOW — M. DURLIAT — M. VIEILLARD-TROJEKOUROFF — J. LAUFFRAY
H. STERN — T. VELMANS — P. MILJKOVIĆ-PEPEK — G. CAMES — A. S. CAHN
J. LACAM — T. GERASIMOV

PARIS

LIBRAIRIE C. KLINCKSIECK

MCMLXVI

ENCORE UNE FAÇADE DE FAUX SARCOPHAGE EN CALCAIRE

par Nézih FIRATLI

A la fin de 1964, on a trouvé en Thrace, à 30 km à l'Ouest d'Istanbul, entre Küçükçekmece et Büyükçekmece, près d'Ambarliköy, un relief en calcaire¹ semblable à ceux de Taşkasap². Le lieu de cette trouvaille se trouve à 200 mètres de la mer, dans la vallée à l'Ouest d'Ambarliköy. A cet endroit subsistent des vestiges byzantins. On a découvert ce relief parmi d'autres objets³, au cours de la construction d'une centrale électrique. J'ai voulu présenter ce relief ici pour ajouter à la liste déjà longue des faux sarcophages en calcaire un des meilleurs exemples de ce type de reliefs.

On peut constater qu'il y a dans cette série de reliefs en calcaire d'Istanbul, beaucoup plus de pièces qu'on ne le pensait. Un fragment de relief appartenant à cette série se trouve dans un musée peu connu des États-Unis à Dayton (Ohio). Je veux profiter de cette occasion pour le présenter également ici. Pour avoir une idée du grand nombre de ces reliefs, il suffit de se souvenir de tous les fragments du Musée d'Istanbul et de ceux du Musée de Berlin, comme "la remise de la Loi à Moïse"⁴.

Relief d'Ambarliköy :

Ce relief était brisé en six fragments qui ont été rajustés. Aux deux extrémités supérieures, les acrotères manquent. Sur chacune des tranches latérales, deux mortaises. Hauteur : 0,95 m ; Longueur : 2,10 m ; Épaisseur : 0,20 m.

Le relief est divisé en trois niches, les deux latérales étant surmontées d'un fronton angulaire, la niche centrale, d'un arc soutenu par deux colonnes torsées surmontées d'un chapiteau corinthien. Sur les côtés, les colonnes ne sont pas indiquées. Le relief est bordé,

1. J'ai parlé brièvement de ce relief au VII^e Congrès International d'Art paléo-chrétien à Trèves, en septembre 1965.

2. N. FIRATLI, *Cahiers Archéologiques*, XI, 1960, p. 77 et suiv., fig. 4-5. Ch. DELVOYE, *La sculpture byzantine jusqu'à l'époque iconoclaste*, VIII^e Corso di Cultura sull'arte ravennate et bizantina, Ravenna, 1961, p. 189 et suiv. A. GRABAR, *Sculptures byzantines de Constantinople*, Paris, 1963, p. 36 et suiv., Pl. IX et suiv.

3. On avait déjà trouvé à cet endroit des antiquités et des inscriptions, cf. Louis ROBERT, Édition et Index commenté des épitaphes, dans *Les stèles funéraires de Byzance gréco-romaine*, par N. FIRATLI, Paris, 1964.

4. O. WULFF, *Altchristliche Bildwerke*, 1909, N° 32. H. WESSEL, *Röm-Byzanz-Russland*, Berlin, 1957, p. 121, Abb. 11.

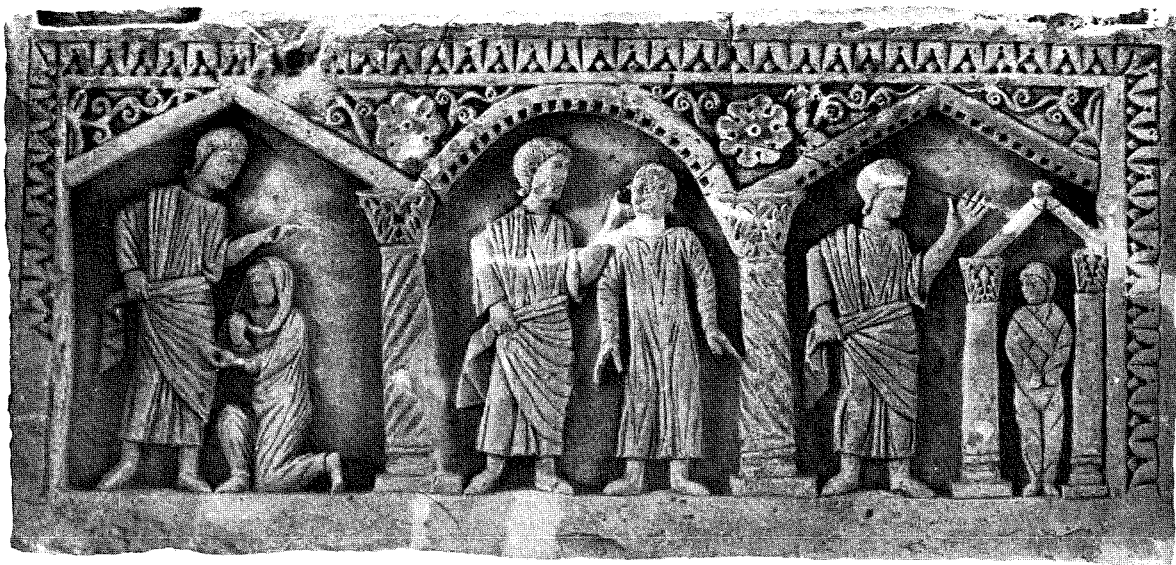


FIG. 1. — Relief funéraire d'Ambarliköy.

en bas par un bandeau lisse, sur les trois autres côtés par une rangée de feuilles dressées entre deux bandes nues. Les écoinçons droit et gauche sont occupés par une branche en spirale. L'écoinçon formé par le rampant du fronton et l'extrados gauche de l'arc est décoré d'une rosette à huit pétales entre, d'un côté, une grande feuille d'acanthé et une branche en spirale, de l'autre seulement une branche en spirale. L'écoinçon à droite de l'arc est orné d'une rosette à sept pétales entre deux branches en spirale. Sous les rampants du fronton gauche et l'extrados de l'arc, une rangée de denticules, tandis que les rampants du fronton droit sont lisses, sans ornementation. Les acrotères qui surmontaient le relief ont été brisés ; seules restent quelques traces de draperie, les acrotères ayant été sans doute décorés de bustes.

Le relief lui-même représente trois miracles du Christ. A gauche, la Résurrection de Lazare. Celui-ci est représenté debout dans son tombeau qui est constitué par deux colonnes surmontées d'un chapiteau corinthien portant un arc brisé. Lazare est entouré de bandelettes de façon à laisser apparaître les formes du corps. Le Christ est debout, de face, la tête tournée vers la gauche, la main droite ouverte tendue vers le tombeau. Il est vêtu d'une tunique longue et d'un manteau qui, drapé sur l'épaule gauche et laissant l'épaule droite découverte, revient sur le devant du corps en formant sur le côté un large pan que le Christ tient de la main gauche. La manche droite est retroussée laissant le bras nu. Ses cheveux sont longs et retombent en boucles sur la nuque, laissant les oreilles découvertes. Les glandes lacrymales sont creusées au trépan.

Dans la niche centrale est représentée la Guérison d'un aveugle. Ici le Christ est sculpté exactement dans la même attitude et le même costume que dans la scène de gauche, mais il est un peu plus grand. L'aveugle est drapé dans une longue tunique droite.

Enfin à droite, un troisième miracle du Christ : la Guérison de l'hémorroïsse. La malade, agenouillée, touche le pan du manteau du Christ. Elle est vêtue d'une tunique et d'un manteau relevé sur la tête. Le Christ a toujours la même attitude, mais comme il est encore un peu plus grand, l'artiste a dû le représenter la tête légèrement inclinée vers la gauche.



FIG. 2. — Fragment de Dayton Art Institute.

Fragment de relief de Dayton Art Institute (Ohio, U.S.A.)

J'ai appris l'existence de ce relief à Dayton en travaillant dans les archives de Dumbarton Oaks et j'ai décidé d'aller à Dayton pour l'étudier sur place⁵. Cette pièce est un don de l'un des fondateurs de l'Institut, M. Jefferson Patterson qui était Premier Secrétaire à l'Ambassade américaine à Istanbul aux alentours des années 1926 à 1930. Ceci confirme notre hypothèse que cette pièce vient d'Istanbul. Il y a d'ailleurs parmi les autres objets donnés par M. Patterson plusieurs objets provenant d'Istanbul⁶.

J'avais d'abord pensé que ce relief pourrait être un troisième faux sarcophage de Taşkasap. Mais on a trouvé depuis tellement de reliefs funéraires du même type que j'hésite à maintenir cette opinion. Mais il correspond aux dimensions des reliefs de Taşkasap⁷ et, comme eux, devait être divisé en cinq niches, celle du milieu étant limitée par des colonnes torsées. Sur la tranche supérieure on peut voir l'entaille oblique destinée à recevoir un couvercle.

Il ne reste de ce relief que la moitié de la niche centrale et la totalité de la niche placée à gauche et surmontée d'un arc lisse. L'écoinçon formé par les deux arcs est décoré d'une rosette à six pétales. Dans la niche centrale il reste la jambe droite d'un homme

drapé, debout ; son pied touche la base de la colonne torsée. Il semble s'appuyer sur la jambe gauche. Dans l'autre niche est représenté un personnage debout, vêtu d'une longue tunique descendant jusqu'aux pieds et drapé dans un manteau dont un pan tombe de l'épaule gauche, passe derrière le dos et revient sur l'abdomen en formant un gros bourrelet sur la taille et des plis obliques allant de la hanche gauche au mollet droit. De la main droite levée il fait le signe de bénédiction. Dans la main gauche, il tient un livre ouvert, épais et grand. Les gestes et l'attitude de ce personnage sont tout à fait semblables à ceux du Christ dans la *Majestas Domini* de Taşkasap. Ainsi cette scène représente peut-être le Christ, car il se peut que nous ayons ici la niche centrale et que la colonne de gauche ne soit pas terminée.

5. Le Directeur et le Conservateur de "Dayton Art Institute" m'ont, avec beaucoup d'amabilité, procuré cette photographie et permis de publier l'objet.

6. Par exemple, une stèle hellénistique d'Istanbul, cf. N. FIRATLI, *Les stèles funéraires de Byzance gréco-romaine*, N° 220.

7. Hauteur (sans acrotère) : 0,97 m ; largeur : 0,56 m.

Ce qui arrive parfois dans cette sorte de reliefs : dans celui d'Ambarliköy, par exemple, les denticules ne sont pas sculptés sous les rempants du fronton de la niche de droite.

Lorsque j'ai publié les reliefs de Taşkasap, je pensais que ces reliefs en calcaire représentaient un art populaire un peu tardif. Mais étant donné qu'ils sont une continuation des sarcophages antiques à colonnes, et éclairé par les études et les critiques qui ont paru depuis mon article, je daterai ces reliefs comme M. Grabar⁸, du v^e siècle. D'après le travail, le style du relief, le chapiteau et la base de la colonne torse, le relief de Dayton doit être de la même époque et peut-être du même atelier que les reliefs de Taşkasap. Il est très possible qu'ils fassent partie du même ensemble. Quant au relief d'Ambarliköy, il est peut-être un peu plus tardif que les faux sarcophages de Taşkasap et de Dayton.

Istanbul.

Nézih FIRATLI.

8. A. GRABAR, *Les sculptures byzantines de Constantinople*, Paris, 1963, p. 37.

CRATICULA HABEBAT ROTAS

par Jean LASSUS

Dans un article très pondéré, Pierre Courcelle a repris naguère, dans les Cahiers Archéologiques, l'étude de la mosaïque de saint Laurent, dans le mausolée de Galla Placidia, à Ravenne¹. Regardant l'image, il admettait que l'objet central de la mosaïque était bien un gril à roulettes — et ajoutait : "le moyen le plus sûr de trancher le problème serait de voir ce gril"².

Le voici. Ou du moins un objet absolument semblable, si semblable qu'il aurait pu servir de modèle au mosaïste. Il ne s'agit pas de la relique, pieusement conservée, et dont Justinien cherchait à obtenir un fragment du pape Hormisdas³. C'est un gril étrusque, qui a été vendu comme tel à Lucerne, dans une de ces ventes d'antiquités que justifie le goût bien connu des Suisses pour les collections d'objets d'art (ancienne collection du docteur Jacob Hirsch ; Lucerne, 5 mai 1959). C'est sur le catalogue de cette vente qu'il a été reconnu par une de mes étudiantes, M^{lle} Gladys Berdeley alors que nous venions, en séminaire, de discuter de cette mosaïque. L'objet est présenté dans le catalogue comme étrusque, datant des environs de 500 avant J.-C., et provenant d'Orvieto. L'auteur de la notice connaît d'autres grils analogues, eux aussi étrusques⁴.

On retrouve le cadre du gril, relié comme à Ravenne par trois tringles dans la largeur, mais par deux au lieu d'une dans la longueur : le mosaïste a évidemment simplifié. Aux quatre angles du cadre descendent quatre pieds terminés par des roulettes.

1. Pierre COURCELLE, Le Gril de Saint Laurent au Mausolée de Galla Placidia. *Cahiers Archéologiques*, III (1948), p. 29.

2. *Ibid.*, p. 35.

3. P. COURCELLE, *ibid.*, p. 36, N. 1. Coll. Avell., dans G.S.E.L., t. XXXV, 2, p. 680, 5.

4. *Antike Kunstwerke*, catalogue dressé par Dr. Jacob Hirsch, II Teil : *Alt Ägypten, Griechenland, Rom, Byzanz*. — *Auktion*, 2 mai 1959, Lucerne (Ars Antiqua). N° 79, p. 33 et pl. 39.

Voici la traduction de la notice :

« Braserio rectangulaire, sur roues, avec quatre lions couchés. Hauteur, sans les lions, 23,6 cm ; avec les lions, 29 cm ; Longueur, 71 cm ; Largeur, 48 cm ; Hauteur des lions, 13,5 cm ; Longueur du pique-feu, 36,5 cm.

« L'armature et le gril sont en fer ; les parois latérales, les roues à cinq rayons et les quatre lions, en

bronze. Sur un des côtés étroits se trouve une double poignée.

Dans la collection Faina, à Orvieto, se trouve un braserio plus simple et plus tardif (Giglioli, *L'arte Etrusca*, pl. 104, 6), un autre avec quatre lions accroupis, au Museo preistorico à Rome (Mühlenstein, *Kunst der Etrusker*, fig. 175) ; du fait de l'état de conservation extraordinaire de l'ensemble et des quatre lions, cette pièce est unique. Patine bleu-vert, rugueuse. Au même ensemble appartient un pique-feu en bronze, comportant une lame pliée à angle droit, et une pointe destinée à être engagée dans une poignée de bois. Pour le style des lions, voir les lions accroupis de l'Ashmolean Museum, Oxford (Summary guide 56, pl. 436) ».

Le numéro 80 de la même vente est un plat creux sur trois roulettes (Hauteur, 22,2 cm ; diamètre, 49,6 cm) qui provient aussi d'Orvieto.



FIG. 1. — Ravenne. Mausolée de Galla Placidia. Arc en face de la porte : saint Laurent.

Il importe toutefois de noter une adjonction importante : sur les grands côtés, aux angles, se tournant le dos, sont accroupis des lions. Leur queue forme une boucle fermée.

Je ne me dissimule pas le problème que pose l'écart de date entre le gril étrusque et sa représentation ravennate. J'y vois deux explications possibles : la première, c'est que ce type de gril était resté en usage ; la seconde, c'est que la relique de saint Laurent était un gril étrusque analogue au nôtre.

C'est pendant le débat qui avait accompagné mon exposé que des progrès, à mon avis décisifs, avaient été faits sur l'usage du gril à roulettes. Oublions un moment saint Laurent : les viandes offertes en sacrifice ne sont qu'exceptionnellement destinées à être consommées par le feu — ce ne sont pas nécessairement des holocaustes —. Le plus souvent, il faut qu'on puisse les en retirer lorsqu'elles sont cuites et consommables. Dès que le gril est assez grand pour qu'on y puisse déposer un animal entier, ou découpé en peu de morceaux, l'opération n'est pas simple. Il faut d'abord allumer le feu, puis y déposer les viandes, puis les enlever. Le plus facile dès lors est d'avoir un gril mobile. On peut imaginer avec William Seston, un système d'anneaux, dans lesquels on passait des barres et qui permettait d'apporter puis d'emporter le gril qu'on posait sur des pieds fixes⁵. Je pense naturellement à la préparation

5. W. SESTON, Le jugement dernier au Mausolée de Galla Placidia à Ravenne, *Cahiers Archéologiques*, I

(1945), p. 48. Il s'agit de la grille de l'autel des holocaustes.

du *mechoui* ; on apporte le mouton embroché ; on pose la broche sur deux poteaux fourchus plantés de part et d'autre du feu préalablement allumé et réglé ; on enlève la broche lorsque l'animal est rôti⁶. Le gril à roulettes offre une autre solution. Bien entendu, on ne le place pas vide sur le feu : on y dispose les viandes, tranquillement, à l'écart. On le pousse ensuite au-dessus des flammes, d'où on pourra le retirer le moment venu. Un tel appareil semble si pratique qu'il a pu être employé pendant des siècles, même en dehors de tout usage religieux⁷.

Je pencherais toutefois pour une seconde hypothèse. On peut penser qu'au milieu du v^e siècle les chrétiens avaient quelque peu perdu de vue les procédés techniques des sacrifices aux dieux. M^{me} Maurice Denis-Boulet vient de republier une médaille frappée en souvenir d'une défunte nommée Successa, qui représente sur une face le ciborium grillagé qui entourait la tombe de saint Laurent, dans une crypte, sous sa basilique romaine. De l'autre côté est figuré le supplice du Saint. Il est couché sur un gril, à quatre pieds — sans roulettes — placé, comme à Ravenne, au-dessus de flammes courtes. Le juge, assis à gauche, étend la main ; deux aides tiennent le martyr couché, le ventre sur le gril — l'un par les bras, l'autre par les pieds.

Ajoutons que le martyr est représenté une seconde fois, debout derrière le gril, les bras en croix, la tête flanquée de l' Ω et de l' Λ , tandis qu'une main descend du ciel avec une couronne⁸.

Une telle représentation est sans doute peu réaliste. Les mosaïques de Zliten nous

6. Les dimensions du gril étrusque ne paraissent pas se prêter à un sacrifice humain : comparer toutefois la représentation du martyre sur la médaille de Successa : ci-dessous, p. 8 et fig. 3. Le gril représenté n'a pas plus de 70 cm de longueur.

7. Dans son numéro du 19 décembre 1964, Paris-Match a publié la reproduction d'une gravure représentant des cannibales dévorant le corps de Jean de Verrazane, qui découvrit la baie de New-York en 1524, pour le compte de François I^{er}. Le corps est dépecé, et les quartiers sont déposés sur un gril, au-dessus d'un grand feu de bois. Le gril repose, aux angles, sur des poteaux

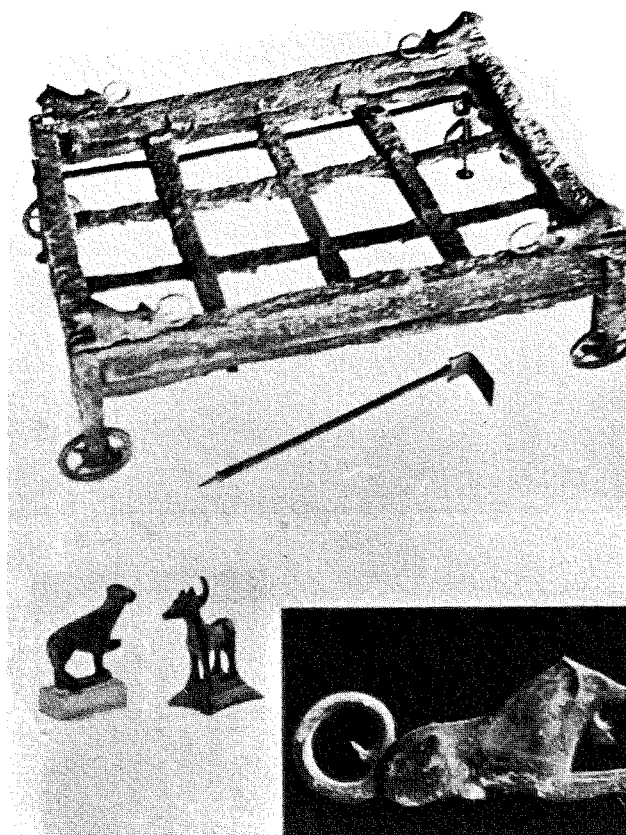


FIG. 2. — Gril étrusque vendu à Lucerne. (Dr. Jacob Hirsch, *Antike Kunstwerke*, t. II, pl. 39).

fourchus. Je n'ai pu obtenir la référence de cette gravure.

8. Noël Maurice DENIS-BOULET, *Rome souterraine*, Paris 1965, p. 165, fig. 6. Cf. de Rossi, *Bollettino*, 1869, pl. page 36, fig. 8. F.X. Kraus, *Gesch. d. chr. Kunst* (1896), fig. 56 et 375 ; A. Grabar, *Martyrium*, t. II, p. 13.

9. André Grabar cite une représentation de saint Laurent portant la croix, et au lieu du nimbe, un chrismon avec Λ et Ω . *Martyrium*, II, p. 35, n. 1, cf. E. Schafer, *Die Heiligen mit dem Kreuz in der altchr. Kunst*, *Röm. Quart.* 44, 1936, p. 80. Garrucci, *Storia dell' arte cristiana*, p. 189, n. 1.

ont montré des Garamantes livrés aux bêtes, attachés sur un piquet vertical que porte un char poussé, au moyen d'une longue barre, par les valets du cirque¹⁰. Si la forme du supplice infligé au diacre romain n'est pas légendaire, on peut croire qu'il avait été au préalable attaché sur le gril — qu'on poussa ensuite au-dessus des flammes. On peut se demander si les anneaux que forment les queues de lions, sur le gril étrusque, n'ont pas pu servir à attacher, en diagonale, des chaînes de fixation.

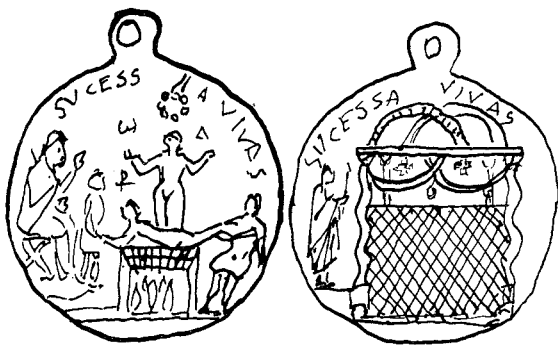


FIG. 3. — Rome. Médaille de Successa. Martyre et tombeau de saint Lurent. (N. M. Maurice Denis-Boulet, *Rome Souterraine*, fig. 6).

Le supplice de Laurent se trouve, en tous cas, assimilé à un sacrifice. Et ce n'est pas pour ma part à l'autel des holocaustes que je penserais. Il semble bien établi que les combats de gladiateurs et les supplices au cirque se substituaient à des sacrifices humains. On a récemment insisté sur un passage de la *Passio Perpetuae*, qui montre des martyrs qu'on prétend revêtir, avant de les livrer aux bêtes dans l'amphithéâtre de Carthage, de vêtements sacerdotaux païens, comme pour souligner le caractère votif de leur mort¹¹. Même si, à ma connaissance, une telle assimilation n'a jamais été explicitement exprimée par les textes martyrologiques, elle semble dans la ligne des préoccupations païennes.

La découverte fortuite d'un gril analogue à celui dont je présente l'image a très bien pu imposer aux chrétiens une vision, peu éloignée de la réalité, de ce qu'avait pu être le supplice du saint. On peut sans doute admettre que c'est un gril étrusque qui est représenté sur la mosaïque. *Craticula habebat rotas*¹².

A la suite de H. Dütschke, P. Courcelle insiste sur un caractère de la mosaïque, qui l'aide à présenter une explication : "Il n'y a pas action, mais représentation de trois symboles". Le martyr porte-croix, "destiné au supplice", le gril à roulettes, char à quatre roues qui le conduira au Paradis, l'armoire aux évangiles, qui sont le *testamentum*, le contenu même du témoignage du martyr¹³.

Il est sans doute intéressant de signaler un autre exemple de représentation d'une scène, par juxtaposition des motifs. Je pense à la peinture qui, dans la "Chapelle des Sacrements" de la Catacombe de Calliste, figure le sacrifice d'Abraham. On y voit, placés les uns à côté des autres, l'enfant Isaac dans l'attitude de l'orant, Abraham, faisant le même geste, le mouton de la substitution, un arbre, et même le fagot. On peut essayer d'interpréter cette scène par l'action de grâces, après l'intervention divine — autrement dit par le choix d'un épisode différent de celui qu'on figure d'ordinaire. Je crois plutôt à une représentation analytique, qui n'a pas la même valeur explicative qu'à Galla Placidia, mais qui procède du même esprit.

Paris.

Jean LASSUS.

10. S. AURIGEMMA, *Italy in Africa*, Rome 1960, pl. 151 et 152; *I mosaici di Zliten*, Roma-Milano 1926, p. 269.

11. G. Ch. PICARD, *La Civilisation de l'Afrique Romaine*, Paris 1959, p. 268; *Recueil de Constantine*, LXVI (1948), p. 117.

12. P. COURCELLE, *loc. cit.*, p. 36 et 38 : c'est le texte du Pseudo Fulgence, *Sermo LX*. P. L. t. LXV, 931, C :

le gril de saint Laurent, devenu le char qui l'emporte en Paradis, peut-être par allusion au char d'Élie, peut-être aussi dirai-je, parce qu'il était rougi par le feu.

13. P. COURCELLE, *loc. cit.*, p. 38; H. Dütschke, *Ravennatische Studien*, p. 268.

14. De ROSSI, *Roma sotterranea cristiana*, t. II, pl. XVI. 3. Rome 1864.

UN THÈME DE L'ICONOGRAPHIE CHRÉTIENNE : L'OISEAU DANS LA CAGE

par André GRABAR

à Richard Krautheimer

L'Art chrétien de l'Antiquité réservait une grande place aux figurations symboliques indépendantes de toute évocation de personnages ou d'événements historiques. Ce genre de figurations est fréquent dans l'art chrétien funéraire des III^e-V^e siècles : sarcophages, peintures murales des hypogées, objets de culte divers. Mais les figurations symboliques de ce type deviennent rares, à partir du V^e siècle, et disparaissent peu de temps après.

Cependant, elles ont connu une espèce de survie, dans des fonctions secondaires et de portée très limitée en comparaison avec l'imagerie "historique" désormais prédominante. Je pense notamment aux figurations symboliques des pavements en mosaïque ou des marges des Tables des Canons, dans les manuscrits des Évangiles. Dans les deux cas, il s'agit nettement d'emplacements marginaux, par rapport à l'ensemble de la décoration d'une église ou d'un manuscrit.

C'est là, sur des mosaïques de pavement du VI^e siècle, dans les provinces orientales de l'Empire et sur les marges d'un manuscrit arménien du X^e siècle, qu'on voit apparaître un motif curieux : l'oiseau dans une cage. Motif ornemental ou symbole ? Comme on verra, il s'agit d'un symbole.

Le *Dictionnaire* de Cabrol-Leclercq, sous le mot *cage* (II, 2 col. 154-154 avec les fig. 1830 et 1831) évoque deux représentations paléo-chrétiennes et romaines de la cage. Un vase en argile provenant d'une catacombe romaine offre l'image d'un oiseau enfermé dans une cage, au milieu de plantes ; un sarcophage autrefois publié par Bosio montre, au pied d'une orante, une cage sur le toit duquel est assis un oiseau. L'article affirme, sans citer un texte à l'appui, que Bosio (*Roma sotterranea*, Rome, 1632, p. 57) considérait la cage comme un symbole de la prison de l'âme qu'était le corps. Sur le sarcophage, on avait voulu figurer l'âme qui a quitté le corps, au moment de la mort, et qui prenait son vol vers le paradis.

Je connais quatre autres figurations de l'oiseau dans la cage, sur les mosaïques de pavement chrétiennes.

1. *Gérasa* en Transjordanie, église d'Élie, Marie et Soreg. L'oiseau dans la cage fait partie d'un grand panneau que nous avons étudié récemment, pour conclure qu'il s'agit d'une représentation symbolique de la Terre. Au lieu de le décrire à nouveau, nous renvoyons à

cet article¹. A côté de l'oiseau enfermé dans la cage on en voit un autre qui se tient devant elle.

2. *Sabratha* en Cyrénaïque, église du VI^e siècle. L'oiseau dans la cage y apparaît au milieu d'une mosaïque qui figure un arbre gigantesque qui n'est qu'une version particulière des ramifications qui remplissent le panneau de Gêrasa. Autrement dit, ici encore l'oiseau en cage fait partie d'une composition symbolique de la Terre².

3. *Corfou*. Fragment d'une mosaïque de pavement du VI^e siècle (plutôt que du V^e) provenant d'une église paléochrétienne de Corfou (de Paléopolis). Il a figuré à l'Exposition d'Art Byzantin à Athènes en 1964 (n° 135). L'oiseau est enfermé dans la cage. Il n'y a pas de portillon ouvert. Il est probable que ce fragment avait fait partie d'une composition semblable aux exemples ci-dessus (fig. 1).

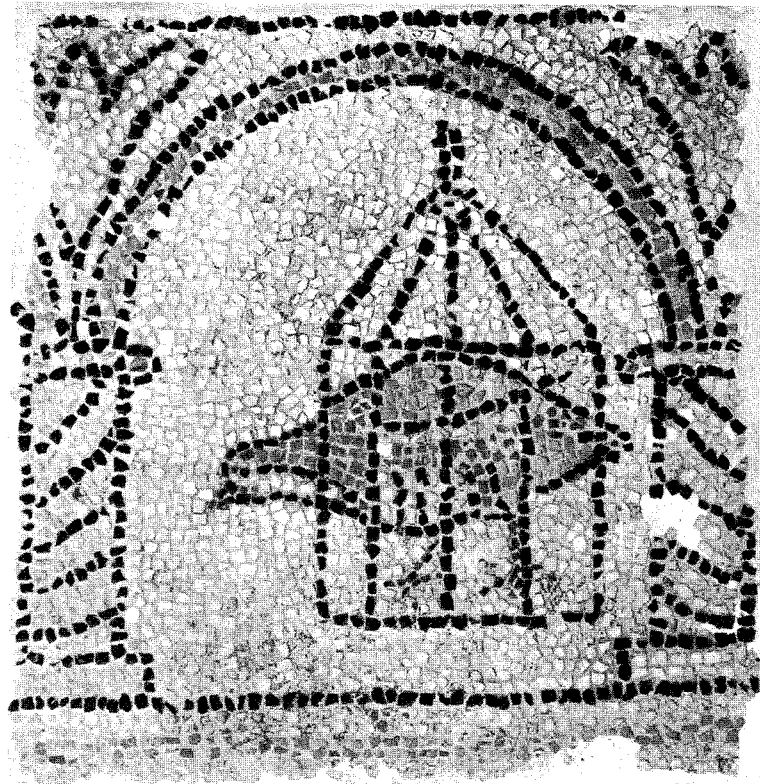


FIG. 1. — Corfou, Musée. (Phot. Exposition d'art byzantin. Athènes, 1964).

panneau, une image de l'arche de Noé (sans Noé) accompagnée de l'inscription KIBWTOC NWEPA) "arche intelligible"; à la porte de l'arche, un oiseau qui est en train d'y pénétrer (on n'en voit que l'arrière-train), et tout autour de nombreux animaux et oiseaux, qui contemplent l'arche³ (voir la Note additionnelle à la fin de l'article).

5. A ces exemples chrétiens, joignons un exemple juif contemporain. Il s'agit, là encore, d'une mosaïque de pavement du VI^e siècle, mais dans une synagogue, celle de Nirim en

1. A. GRABAR, *Recherches sur les sources juives de l'art paléochrétien* (Deuxième article), dans *Cahiers Archéologiques*, XII, 1962, p. 115 et suiv. Sur la mosaïque de Gêrasa, p. 122 et fig. 6.

2. H. PEIRCE et R. TYLER, *L'art byzantin*, II, pl. 115.

3. BUDDE, dans *Riv. arch. crist.*, XXXII, 1-2, 1956, pp. 41-58.



FIG. 2. — Misis (anc. Mopsueste, Cilicie). Église (d'après Budde).



FIG. 3. — Misis (anc. Mopsueste, Cilicie). Église (d'après Budde).

Paléistine (fig. 5, 6). Le panneau de mosaïque y est conçu de la même façon que dans les églises de nos exemples 1, 2 et 3, c'est-à-dire qu'on y voit se déployer une espèce de grande plante schématique, dans les ramifications de laquelle sont logés divers motifs. Ceux-ci — d'un dessin qui rappelle les ornements végétaux de l'Évangile Rabula — sont tous végétaux (tandis que dans les églises, il y en avait qui étaient figuratifs). En outre, tout en haut de la composition, du côté du chevet de la synagogue, on aperçoit un groupe de symboles juifs : un candélabre à sept branches flanqué de deux lions. Certains symboles mineurs accompagnent ces trois figurations, tandis que deux palmiers encadrent le candélabre et prolongent vers le bas le groupe d'images à symbolique juive. C'est là aussi, entre les palmiers, qu'est représentée une cage avec l'oiseau⁴. En elle-même cette image ne se distingue en rien des mosaïques chrétiennes du même sujet (version habituelle avec cage sans portillon ouvert), et quant à la position centrale, dans l'axe du panneau, on l'a observé déjà, dans l'église de Sabratha. On remarquera cependant que, dans la synagogue de Nirim, le motif qui suit celui de la cage, au-dessous de celui-ci, représente également un oiseau. Celui-

4. Photographies et dessins que je dois à l'amabilité de M. Michel Avi-Jonah.

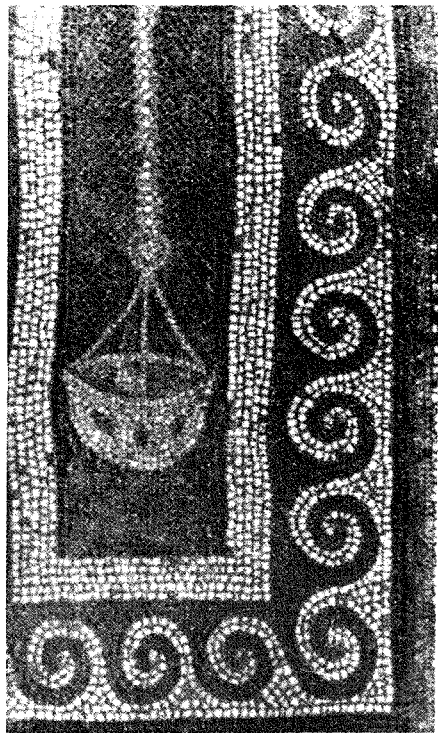


FIG. 4 a, b, c. — Misis (anc. Mopsueste, Cilicie).
Église (d'après Budde).

ci est plus grand. Il a toutes les chances de figurer une poule, et la présence d'un œuf auprès de l'oiseau confirme cette interprétation. Sur cette image, la poule et l'œuf sont installés dans un récipient (une corbeille ?) rond s'élargissant vers le haut.

6. Un exemple médiéval. Il s'agit d'un manuscrit de 989 copié sur un original du VI^e s. : le Tétravangile arménien cod. 229 de l'ancienne Bibliothèque d'Etchmiadzin. Sur le fol. 2 v (et probablement sur le fol. 3 qui lui fait face), on voit au-dessus des arcs des Tables des Canons, le motif de l'oiseau dans la cage, flanqué de plantes et de deux oiseaux⁵ (fig. 7). Comme nous l'avons fait observer déjà, dans l'article cité plus haut,

5. Carl NORDENFALK, *Die spätantiken Kanontafeln*, I. Göteborg, 1938, pl. 18.

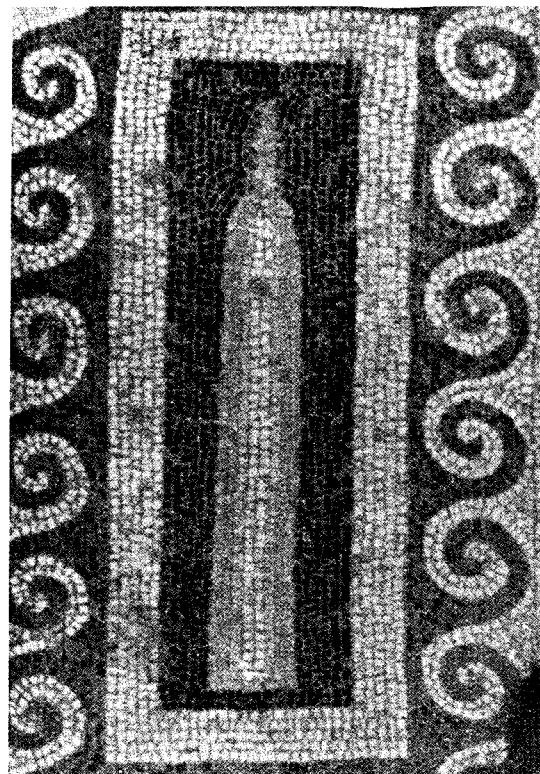


FIG. 5. — Nirim, Israel. Synagogue.

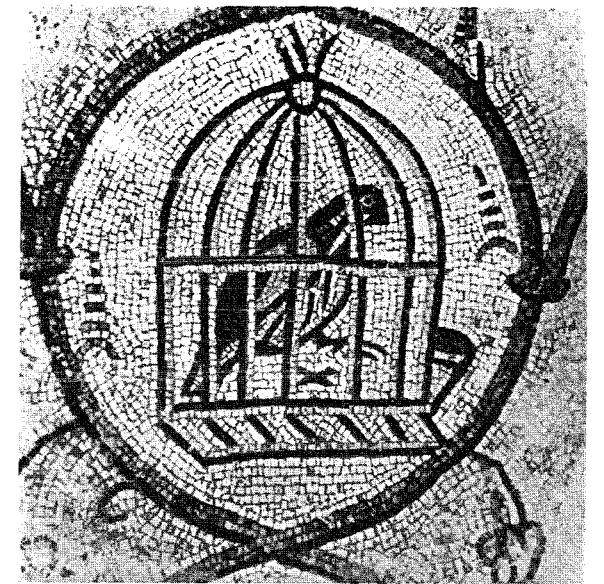
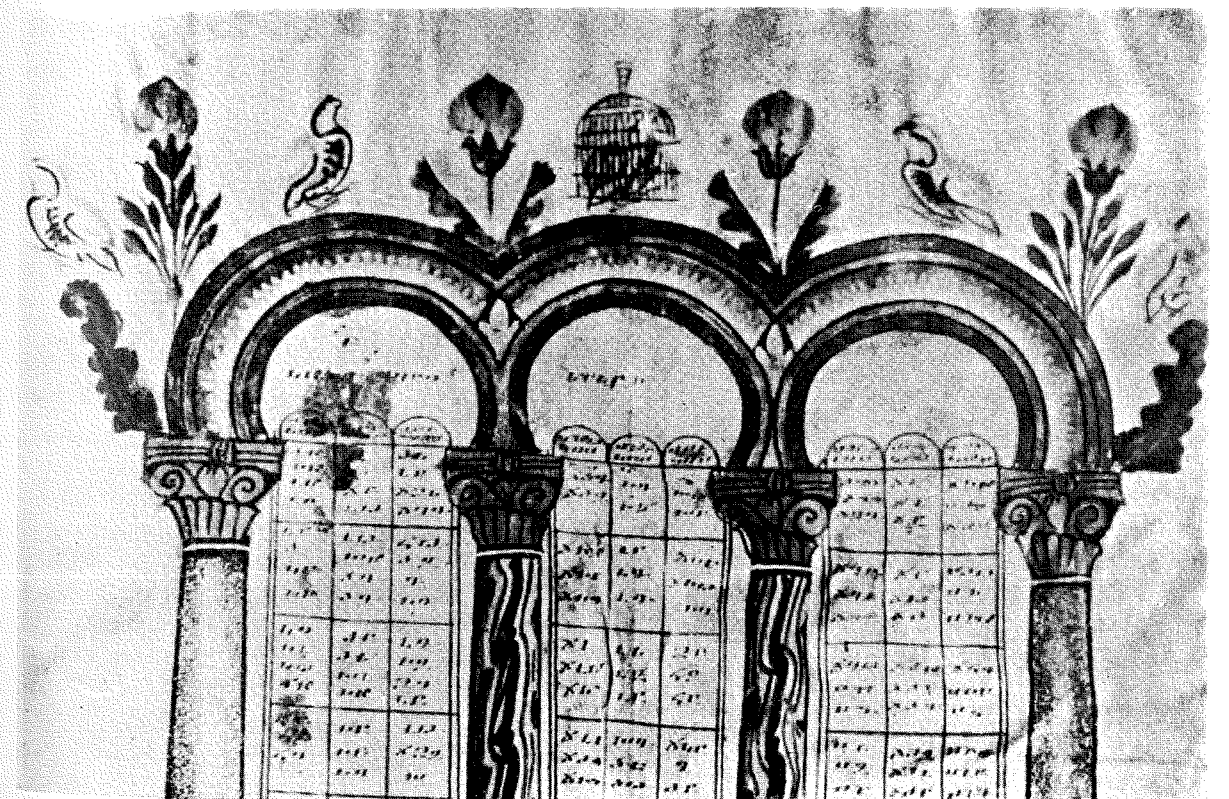


FIG. 6. — Nirim, Israel. Synagogue.

FIG. 7. — Etchmiadzin, Tétravangile de 989.



le décor marginal des pages consacrées aux Tables des Canons se sert du même répertoire de motifs que le décor des mosaïques de pavement. L'exemple de l'Évangile de Rabula en apporte la meilleure preuve, pour l'époque même des mosaïques de pavement, tandis que de nombreux monuments du haut moyen âge, grecs, latins, arméniens et autres les confirment amplement, ces œuvres médiévales reprenant le décor du VI^e siècle. Le décor marginal des pages des Canons est un domaine qui, au moyen âge, resta particulièrement fidèle aux modèles antiques, et c'est ce qui explique que, dans le codex arménien de 989, on est placé devant une réplique du motif de l'oiseau en cage : il y a échoué ensemble avec d'autres débris d'un cycle antique. Quant au parallélisme des cycles des mosaïques de pavement et des marges des Canons, il n'est nullement accidentel : dans les deux cas, on se proposait de montrer le jardin terrestre, avec ses plantes et ses animaux auxquels pouvaient se joindre des hommes. De part et d'autre, il y a certes des différences, qui suggèrent peut-être des nuances de signification de ces compositions décoratives. C'est ainsi que, sur les images des Canons, on tient souvent à représenter des fontaines, qu'on ne retrouve pas sur les mosaïques en pavement des églises. Mais les pavements des baptistères paléochrétiens (Ochrid, rotonde) connaissent bien le motif des fontaines et des animaux qui viennent auprès de ces sources de vie, et cela montre que ce motif était bel et bien compris dans le cycle qui inspira les décorateurs des Tables des Canons. La présence de l'oiseau dans la cage, sur une page des Canons du Tétraévangile d'Etchmiadzin, le confirme : c'est bien le même cycle.

Quel sens symbolique pourrait-on reconnaître dans ces images de l'oiseau dans la cage ?

Le thème de l'âme-oiseau est trop répandu pour qu'on ait besoin de citer des textes qui en parlent. Celui du corps humain comparé à une cage qui empêche l'âme dans son ascension vers le ciel avait certes connu un grand succès dans l'Antiquité, mais il est moins fréquent. Après M. Courcelle⁶, renvoyons à saint Augustin qui, à cet égard, semble suivre Porphyre (*Sententiae* 28 ; *Ad Gaurum* II, 3, XIV, 4) lorsqu'il déclare que l'âme est comparable à un oiseau en cage, incapable de s'évader dans les airs qui sont son domaine. Dans les *Soliloques* I, 14, 24, Augustin affirme même que, enfermé dans la cage de son corps, l'homme ne peut pas s'apercevoir de la lumière intelligible céleste. Cette dernière image mérite tout particulièrement l'attention de l'historien de l'iconographie, car en art aussi on trouve, en opposition à la cage, une figuration de l'intelligible (v. *infra* sur la mosaïque de Mopsueste). Observons aussi — puisque nos témoignages archéologiques appartiennent presque tous aux pays de langue grecque, tandis que les textes les plus intéressants remontent à des auteurs latins, — que notre meilleur auteur, saint Augustin, se sert des images empruntées aux néo-platoniciens, tels que Porphyre, et que d'autres néo-platoniciens, comme Jamblique ou Proclus, faisaient également état de l'assimilation du corps humain avec la cage. Ces textes néo-platoniciens nous ramènent au monde grec, celui qui par ailleurs s'était servi dans son art de figurations de l'oiseau dans la cage.

On voit bien que, dans le langage de l'Église antique et des chrétiens de ce temps, l'"oiseau dans la cage" était un *topos*, tout autant que l'image iconographique qui traduit cette locution, et que ce *topos* avait généralement la même signification. Nous verrons cependant que la figuration iconographique de ce motif est moins explicite que sa version littéraire, et que, dans un cas tout au moins, cette figuration pouvait donner lieu à une interprétation différente.

6. Pierre COURCELLE, dans *Annuaire du Collège de France*, 63^e année, Paris, 1963, pp. 376-388, et dans *Parusia*. Studien zur Philosophie Platons und zur Pro-

blemggeschichte des Platanismus. Festgabe für Johannes Hirschberger, herausgegeben von Kurt Flasch, Frankfurt-sur-Main, 1965, pp. 102-116.

L'exemple iconographique le plus explicite est celui de la mosaïque de Mopsueste.

On y trouve, en effet, une espèce de cycle d'images symboliques qui, de ce fait, reçoivent une signification plus précise. Le grand panneau de mosaïques y comprend une large bordure décorative et une image centrale. La bordure est faite de grandes feuilles d'acanthé et de divers motifs installés au milieu de ces feuilles. C'est là qu'on trouve l'oiseau dans la cage, ainsi que divers *lumina* dont il sera question ci-dessous. Contrairement à d'autres images de l'oiseau et de la cage, celle de Mopsueste représente le portillon de la cage ouvert et l'oiseau quittant la cage. Cette variante iconographique ne peut avoir d'autre sens symbolique que celui-ci : l'âme humaine est en train de se libérer de la prison du corps. La composition centrale de la même mosaïque corrobore cette interprétation. En effet, on y voit un oiseau (probablement le même) qui pénètre à l'intérieur de l'Arche du déluge. Les mouvements des deux oiseaux, dont l'un sort de la cage et l'autre rentre dans l'Arche, sont strictement symétriques, et d'autres traits iconographiques expliquent ce parallélisme. L'Arche est représentée sans Noé, et une légende ΚΙΒΩΤΟC ΝΩΕΡ(Α), Κιβωτός νοερά, l'assimile à un lieu de séjour et de salut intelligible⁷. Des animaux se tiennent autour de cette arche symbolique, et l'adorent, tandis que les mouvements des deux oiseaux que nous venons d'observer s'expliquent définitivement : l'âme quitte le corps et choisit un séjour intelligible, qu'il s'agisse du séjour *post-mortem* ou d'une envolée de l'âme vers le ciel, pendant la vie sur terre.

Comme nous le faisons observer tout à l'heure, l'oiseau dans la cage n'est pas le seul motif qui se profile sur les grosses feuilles de la bordure, à Mopsueste. On y voit notamment — motifs rarissimes — un cierge allumé, une lampe au haut d'un candélabre et deux lampes suspendues. La présence de ces *lumina* est à rapprocher du thème de la cage. Car il s'agit d'une adaptation iconographique du thème antique (Virgile *Aen.* VI, 730-734 ; Plotin *Ennead.* I, 4, 8, 2-5) repris par les Pères (Ambroise, *De Jacob et vita beata* I, 36 ; p. ex. Augustin, *De moribus ecclesiae catholicae* IV, 6. PL. XXXII, 1313)⁸ de la flamme — autre image de l'âme : la flamme de l'âme, comme la lumière d'une lanterne, est une force qui brille par elle-même... et ne peut s'éteindre ; elle garde toujours son aptitude à s'élever vers le haut".

Autrement dit, sur la mosaïque de Mopsueste, le cierge, les lampes avec leur flamme font pendant à la cage avec son oiseau. Ce sont *grosso modo* des "synonymes" iconographiques.

Tout compte fait, en ce qui concerne les figurations chrétiennes de l'oiseau en cage, il s'agit partout d'un symbole de l'âme enfermée dans la prison du corps. A Mopsueste, le symbole est le même (il est dédoublé par ceux des *lumina*), mais l'iconographe a voulu tirer davantage de ces symboles et montrer également l'antithèse de l'âme prisonnière du corps, en créant une deuxième image de cette âme qui, cette fois, s'échappe du corps et pénètre dans l'au-delà (symbolisé par l'Arche).

Notre exemple médiéval, moins explicite, ne fait que reproduire un modèle plus ancien, dans le genre de ceux du VI^e siècle, que nous venons de voir. L'historien y relève plutôt le fait d'un transfert sur les marges des Tables des Canons d'un motif qui, au VI^e siècle, servait à décorer des mosaïques de pavement. Un motif aussi précis que l'oiseau en cage permet d'établir cette filiation, qui d'ailleurs se laisse confirmer par le transfert d'autres motifs semblables dans les mêmes catégories d'œuvres médiévales.

7. L' "ω" (au lieu du "ο") dans νοερός ne devrait pas nous interdire cette restitution, étant donné la fré-

quence de fautes de ce genre. Mais on a voulu peut-être aussi faire allusion à Noé (Νῶε).

8. COURCELLE, dans *Parusia*, pp. 111-112.

En revanche, la mosaïque de pavement juive, celle de la synagogue de Nirim en Palestine (le n° 5 de notre liste), nous met en présence d'un phénomène plus original. En effet, le motif de l'oiseau dans la cage y reçoit, semble-t-il, une signification différente. Même image mais sens distinct : c'est le cas d'un "homonyme" iconographique.

En effet, à Nirim l'image de l'oiseau dans une cage est fixée entre les symboles de la religion juive les plus sacrés et une représentation de la poule et de son œuf dans une corbeille (?). Nous avons pu observer, dans une autre étude⁹, que le thème de la poule a la valeur d'un symbole de la protection, de la sécurité et que chez les chrétiens il devait évoquer l'Église, et chez les Juifs, la Synagogue ou la communauté du Peuple Élu. A Nirim, l'oiseau en cage se présentait donc entre deux séries de figurations plus ou moins synonymes, et cela semble exclure une interprétation de la cage comme une prison de l'âme. Il y a bien plus de chance à ce que, cette fois, la cage ait été assimilée à une mue, c'est-à-dire à quelque chose qui protège. Ce genre d'interprétation, si différente qu'elle soit de la symbolique chrétienne de la cage, a, elle aussi, des antécédents antiques. En renvoyant là dessus à mon article précédent, je me bornerai à mentionner la mosaïque romaine du Musée de Carthage dite du "seigneur Flavius"¹⁰. La mue devant laquelle se tiennent la poule et les poussins y est représentée, comme à Nirim, dans l'axe du panneau et immédiatement au-dessous d'une personification du Foyer ou de la *Domus* du "seigneur Flavius". Dans cette œuvre païenne et de date très antérieure, la mue avec la poule est symbole de la protection qu'assure le Foyer. Selon nous, la mosaïque de la synagogue de Nirim adapte ce même symbole à la Synagogue ou à la Communauté religieuse du Peuple Élu.

Paris.

André GRABAR.

9. V. article cité *supra*, note 1.

10. *Ibid.*, fig. 10-11.

Note additionnelle. — Cet article a été composé lorsque j'ai pu prendre connaissance d'un second article de M. Budde consacré aux mosaïques de Misis-Mopsueste (paru dans *Pantheon* 18, 1960, pp. 118 à 126). On y trouve la reproduction d'une partie de la mosaïque qui ne figure pas parmi les illustrations du premier article (1956) et dont, pour cette raison, j'ignorais l'existence. Située symétriquement par rapport à la représentation de l'oiseau qui sort de sa cage (v. notre fig. 2), on y voit une autre cage, plus grande, qui renferme un lièvre. Devant lui il y a peut-être (la photographie est indistincte dans cette partie et le texte de M. Budde ne relève pas ce détail), des feuilles qui, dans ce cas, représenteraient la nourriture du lièvre. Quoiqu'il en soit, l'ordonnateur de la mosaïque semble opposer l'oiseau qui sort de la cage au lièvre qui reste dans la sienne. Si la première image figure l'âme qui s'élève au-dessus des contraintes du corps (cf. p. 14), la seconde symboliserait ceux qui ne connaissent que la vie physique et ses satisfactions (la nourriture du lièvre pourrait faire allusion à ces dernières, si ce motif figure effectivement sur la mosaïque). Le *Dictionnaire* de Cabrol, s.v. lièvre, rappelle que le lièvre avait la réputation d'un animal particulièrement lubrique (Clément d'Alexandrie, *Paedag.* II, X: P.G. 8, 497, 500), ce qui pouvait en faire un symbole de ceux qui se complaisaient dans la vie du corps. La branche de verdure, dans ce contexte, évoquerait les plaisirs physiques.

Dans le même article, fâcheusement dépourvu de toute référence, M. Budde donne une interprétation correcte de l'image de l'oiseau sortant de la cage (p. 122). Il date la mosaïque de Misis-Mopsueste de l'époque où Théodore de Mopsueste était évêque de cette ville, soit de 392 à 428. Pour se prononcer définitivement il faut attendre une publication scientifique de ces mosaïques remarquables.

A PROPOS DE L'INSCRIPTION SYRIAQUE DU RELIQUAIRE D'ISTANBUL

par Jules LEROY

Dans le Cahier XIV M. Grabar a fait connaître un reliquaire de marbre blanc, découvert par lui au musée d'Istanbul, dont les caractères artistiques rappellent les ossuaires juifs¹. Par bonheur, ce petit monument porte une inscription syriaque estranghélo parfaitement lisible sur la photographie qui accompagne l'étude en question :

ܐܬܐ ܕܡܫܝܚܐ ܕܫܝܡܝܘܢ ܕܫܡܥܘܢ ܕܬܝܡܝܘܢ ܕܫܝܡܝܘܢ ܕܫܡܥܘܢ ܕܬܝܡܝܘܢ
ܕܫܝܡܝܘܢ ܕܫܡܥܘܢ ܕܬܝܡܝܘܢ ܕܫܝܡܝܘܢ ܕܫܡܥܘܢ ܕܬܝܡܝܘܢ

Le texte a été traduit et commenté comme suit :

"Toi (tu as) dans ce coffret les apôtres Simon Pierre et Thomas l'apôtre et Siméon de la colonne et le martyr Tobie (?)". L'inscription nous apprend qu'il s'agit bien d'un reliquaire chrétien (malgré l'absence de tout signe chrétien) et qu'il provient de la région d'Antioche (étant donné que les saints Syméon Stylite et — probablement — Tobie sont des saints de l'Antiochène). En Antiochène, les influences juives ont pu s'exercer facilement, étant donné l'importance de la colonie juive à Antioche même et dans les autres villes du pays. Mais il se trouve qu'un mot de cette inscription syriaque, le terme par lequel elle désigne le petit sarcophage-reliquaire, apporte un précieux témoignage sur l'arrière-plan juif de cette œuvre modeste. En effet, pour dire reliquaire, l'inscription ne fait pas appel à un mot syriaque, mais se sert d'un terme hébraïque "glosquema" en l'estropiant légèrement (on lit : "Llosquema"). Or ce mot hébreu signifie "ossuaire, reliquaire, coffret" et il servait précisément à désigner les petits coffrets pour ossements qui présentent tant de ressemblances avec le reliquaire d'Istanbul." [A. GRABAR, p. 53.]

On ne peut qu'être d'accord avec le savant commentateur pour ce qui touche ces rapports de ressemblance artistique entre le reliquaire chrétien et les si nombreux ossuaires connus, encore qu'il ne faille pas trop insister sur l'origine hébraïque du terme employé. En fait le mot (écrit LLWSQM', au lieu de GLWSQM' à cause de la parenté graphique en estranghélo entre le ܐ et le ܐ, qui descend un peu au-dessous de la ligne tandis que le ܐ la dépasse) n'est pas juif. Comme la forme l'indique, c'est un mot de la grécité

1. A. GRABAR, *Recherches sur les sources juives de l'art chrétien*, C.A. XIV, (1964) p. 48 ss.

hellénistique γλωσσόμορον, connu par saint Jean au sens de bourse, *marsupium* (Jo. XII, 6) et il s'applique à Judas qui tenait la bourse du Collège apostolique. Il a été adopté aussi bien par la langue judaïque non biblique que par le syriaque avec le sens précis, chez l'une et chez l'autre, de cassette renfermant les restes des humains, fragmentaires ou entiers, qu'il s'agisse de saints ou d'hommes ordinaires. Par conséquent il peut, selon les cas, désigner aussi bien un cercueil qu'un reliquaire proprement dit.

Ceci constaté, il est possible d'améliorer la traduction de toute l'inscription en apportant deux petites corrections suggérées par la lecture de la photographie.

La première correction tombe juste sur le premier mot traduit par *Toi*. L'erreur provient de la similitude qu'il y a en syriaque, soit estranghélo, soit şerto, entre le N et le Y. Sans aucune hésitation il faut mettre la faute sur le lapicide qui a bien écrit 'NT (ܢܬ) pronom de la deuxième personne. Mais cela n'a aucun sens, la supposition de *tu as* étant tout gratuite. La difficulté disparaît si, au lieu d'un *nun*(N), on lit un yod ܝܬ, formule fréquente pour rendre notre expression, *il est, il existe, il y a*.

Une autre mauvaise lecture regarde le dernier mot. Il est marqué du signe du pluriel (le tréma sur le mot), ce qui oblige à lire non plus un nom propre, *Toubia*, mais *Toubiê*. Ce mot n'existe pas en syriaque. Mais la confusion constatée plus haut entre le *nun* et le *yod* se retrouve ici. Il faut lire *Toubnê* (ܬܘܒܢܝܐ), pluriel de *Toub*(ō)*nō*, bienheureux.

Le sens de l'inscription est donc très clair :

Il y a dans ce reliquaire les apôtres Simon Pierre et Thomas l'apôtre, et Syméon le Stylite et les bienheureux martyrs.

Seuls par conséquent sont spécifiés les trois saints. Une formule générale désigne les martyrs dont on ne connaissait sans doute pas les noms. Cette formule passe-partout n'est pas ignorée de l'Eglise latine qui termine chaque jour la lecture du martyrologe d'une manière semblable. Elle existe aussi en Syrie sous la forme grecque, comme l'indique J. Lassus², sur une inscription donnant justement une liste de martyrs.

L'élimination de l'hypothétique Tobie, sur lequel se fonde en partie l'origine antiochienne supposée de notre reliquaire, ne doit cependant pas faire abandonner cette hypothèse. Tous les noms cités ont en effet un rapport particulier avec la grande ville syrienne, où les chrétiens reçurent pour la première fois leur nom spécifique. Saint Pierre est regardé comme le fondateur de l'Eglise d'Antioche, comme son premier évêque et, à ce titre la ville conservait sa *cathedra*³. Si on n'y voyait pas de sanctuaire mis sous son vocable, il y avait sur le mont Silpius une grotte portant son nom qu'on faisait visiter aux pèlerins⁴. Quant à saint Syméon Stylite (car il s'agit évidemment de Siméon l'Ancien, comme nous allons le dire), il suffit de rappeler qu'il y possédait son tombeau et une église⁵. Saint Thomas fait quelque difficulté. Le centre de son culte était à Edesse. Mais il était aussi honoré en Syrie : il avait en effet la réputation de faire des miracles à Damas⁶ et nous connaissons au X^e siècle, par

2. J. LASSUS, *Sanctuaires chrétiens de Syrie*, Paris, 1944, p. 172 : ἄγια τῶν ἑσπερίων μαρτύρων.

3. Voir les témoignages sur l'activité apostolique de saint Pierre à Antioche, dans G. DOWNEY, *A History of Antioch in Syria*, Princeton, 1961, p. 284 et, plus longuement pp. 583-586. La liste concerne indifféremment la présence de Pierre dans la ville et le siège apostolique qu'il y aurait fondé. Nous ne parlons évidemment pas ici des traditions latines qui ont trouvé leur expression dans la double fête de la *Cathedra Petri* à Antioche (22 février) et à Rome (18 janvier).

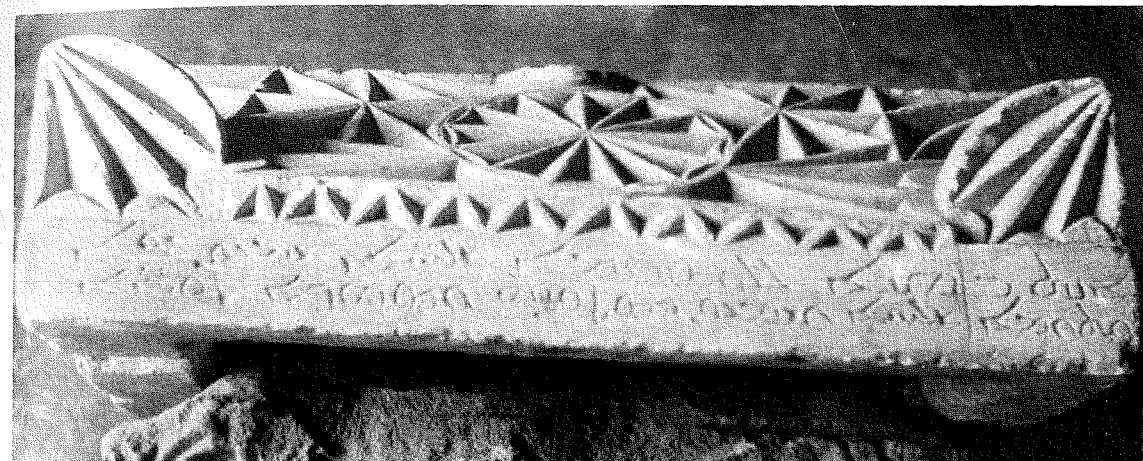
4. C'est du moins, selon DOWNEY, ce qu'affirme la

brochure anonyme, *La grotte de saint Pierre à Antioche. Étude par un missionnaire capucin* (Mission des capucins en Syrie et Mésopotamie), Beyrouth, 1934. La question demanderait un nouvel examen, cf. M. VAN CUTSUM, *Analecta Bollandiana*, LIV (1936) p. 184.

5. G. DOWNEY, *op. cit.*, pp. 479-480, où l'on trouve les références à la *Vita* de saint Syméon Stylite (grecque et syriaque) et aux écrivains byzantins, Malalas, Evagre et *Chronicon Paschale*.

6. H. DELEHAYE, *Origines du culte des Martyrs*, Bruxelles, 1912, p. 184.

une allusion rapide d'Agapius de Menbidj⁷ l'existence à Antioche même d'une église de Mar Toumâ, laquelle n'est pas davantage précisée. L'expression, assez vague, pourrait faire supposer que cette chapelle était celle d'un certain Thomas, apocrisiaire d'un couvent d'Apamée, à la fin du V^e siècle. Son histoire est liée à celle de Syméon le Jeune, le stylite du Mont-Admirable⁸. Mort à Antioche au cours d'une visite, on l'enterra dans le cimetière



Istanbul, Musée Archéologique. Reliquaire.

des étrangers. Mais ses actions thaumaturgiques le firent plus tard transporter à l'intérieur de la ville : on éleva sur son corps une petite chapelle bien connue des Antiochiens⁹. C'est sans doute pour bien montrer que les reliques du coffret n'étaient pas les siennes que le lapicide a pris soin de répéter le terme *apôtre*, après son nom, alors qu'il n'était pas nécessaire, puisque le pluriel s'applique autant à lui qu'à saint Pierre.

La remise au jour par M. Grabar de ce coffret-reliquaire apporte un nouveau témoin du culte si répandu de saint Syméon Stylite, dont l'influence sur l'art ancien de Syrie et d'ailleurs, a été souvent signalée¹⁰. Il ne fait pas de doute qu'il s'agit bien en effet du fondateur du stylitisme, puisque le terme "Syméon de la colonne" lui est réservé. Notre remarque n'est pas inutile, car on sait que parmi les nombreux objets-souvenirs qui portent l'image d'un moine sur une colonne, un très grand nombre sont consacrés non à sa mémoire, mais à celle de son homonyme, Syméon le Jeune ou le Thaumaturge, mort en 592¹¹. C'est ce

7. AGAPIUS DE MENBIDJ, *Histoire universelle* (en arabe), trad. VASSILIEV, *Patrologia orientalis*, VIII, 3, p. 421.

8. G. DOWNEY, *op. cit.*, p. 552, n. 225. Résumé de sa vie, où sont signalées les différences rencontrées dans les diverses traditions. Sans intérêt ici. La chapelle funéraire était en dehors de la Porte de Daphné.

9. *Ibid.* p. 659.

10. K. HOLL, *Das Anteil der Styliten am Aufkommen der Bilderverehrung*, in *Philobesia* P. Kleinert, Berlin, 1907, p. 51 s.

11. Pour une vue d'ensemble, il faut toujours recourir à J. LASSUS, *Images de Stylites*, *Bulletin d'études orientales de Damas*, II (1932), pp. 76-83. Toute la question a été reprise dans *l'Icone des Stylites de Deir Balamend (Liban) et ses sources d'inspiration* que nous avons publiée au tome XXXVIII des *Mélanges de l'Université saint Joseph* (Beyrouth) 1962, pp. 332-358. On y trouvera une liste des monuments découverts depuis 1932.

dernier en particulier qu'on voit sur la belle plaque d'argent repoussée que conserve le Louvre¹². Elle a dû autrefois servir de revêtement d'orfèvrerie à un reliquaire (de bois ? de pierre ?) d'une forme assez voisine de celle du reliquaire d'Istanbul. On n'avait donc jusqu'à ce jour aucun reliquaire de Syméon l'Ancien. Aucun, sauf la magnifique basilique de Kala'at Sema'an élevée pour servir d'écrin à la colonne sur laquelle il s'était sanctifié. Le coffret d'Istanbul est donc le bienvenu dans une documentation, somme toute, assez pauvre¹³.

La Syrie chrétienne nous a habitués à ces reliquaires en forme de petits sarcophages à toit en dos d'âne et à acrotères. M. Lassus en a fait une étude dans ses *Sanctuaires chrétiens de Syrie*¹⁴ et a bien souligné la place qu'ils tenaient dans la vie cultuelle, officielle et privée, de l'époque paléochrétienne. Or tous ceux qui ont été publiés jusqu'à ce jour présentent un détail qui apparaît nettement dans le reliquaire d'Istanbul (fig. 1 de l'art. de M. Grabar) : ils sont tous percés de trous dans le couvercle et offrent souvent à l'intérieur des cases. Tel celui trouvé par G. Tchalenko à Behio, si clairement décrit par M. Seyrig : à l'intérieur "sont pratiqués deux cuves rectangulaires séparées, destinées à recevoir deux reliques distinctes. Chaque cuve communique avec l'intérieur par un orifice du couvercle, où l'on versait l'huile, et par un conduit qui menait l'huile, une fois sanctifiée par le contact des reliques, dans un petit bénitier de la face antérieure du reliquaire"¹⁵.

Cette sanctification d'objets par contact avec les reliques d'un saint est une pratique bien connue et générale dans tout le monde chrétien, bien que les conditions aient été différentes en Orient et en Occident¹⁶. L'utilisation de l'huile paraît avoir eu les faveurs des chrétiens orientaux et c'est pourquoi la majorité des reliquaires qui nous sont parvenus de Syrie portent les ouvertures que nous venons de dire. Pourtant il n'est pas certain que tout reliquaire de cette nature ait connu la pratique signalée. Un curieux texte du *Livre des Supérieurs* de Thomas de Marga¹⁷, au IX^e siècle, qui contient l'histoire des moines de la région de Beth Abhé, en territoire nestorien, donne à ces ouvertures une autre signification. Racontant l'histoire de "Rabban Gabriel et Rabban Cyprien, chefs du saint monastère existant dans le district de Birtâ, dans la contrée de Margâ", l'historien donne une liste des anachorètes

12. E. COCHE DE LA FERTE, *L'antiquité chrétienne au Musée du Louvre*, Paris, 1958, pp. 52 et 108. J. LASSUS, *Une image de saint Syméon le Jeune sur un fragment de reliquaire syrien du Musée du Louvre*, Monuments Piot, LI, 1960, pp. 129-148.

13. Nous ne parlons évidemment ici que des reliquaires de Syméon provenant de Syrie. Il en existe d'autres ailleurs, comme celui connu depuis longtemps, sur lequel E. FOLLIERI, *Un reliquaire byzantin de S. Simeone Stylita*, Mémoires H. Grégoire (= Byzantion), XXXV, 1965, pp. 62-82) vient de rappeler l'attention. C'est un reliquaire conservé au monastère des Camaldules de Florence, contenant un fragment du crâne du Stylite. Le reliquaire byzantin proprement dit, en forme de boîte ronde, est orné d'une croix dont les quatre branches portent une inscription grecque. Son étude porte l'auteur de l'article à le dater du X^e siècle, avant 944. La boîte elle-même est aujourd'hui encastrée dans un autre reliquaire de bois en forme de monastère du XVIII^e siècle. — Nous ne retiendrons pas non plus comme un reliquaire de Syméon Stylite la "boîte rectangulaire en pierre de petite dimension et sans couvercle, découverte dans un des murs du sanctuaire de l'église du couvent de Saint-Julien de Qariathain, village au sud-est de Homs" signalée par H. POGNON, *Inscriptions sémitiques*, p. 203, n° 117. Sur l'une des faces elle porte

une inscription en mauvais caractères syriaques (copie, pl. XLII) indiquant qu'elle contient "le corps de saint Siméon" et qu'elle a été découverte par le prêtre Georges, fils d'Hanoun en 1528 des Grecs = 1216 A.D. La description de POGNON ainsi que la place qu'elle occupait dans le sanctuaire assure que cette boîte était bien un reliquaire, mais le nom de Syméon est trop commun dans l'onomastique syriaque pour qu'on songe à l'appliquer ici au Stylite.

14. *Op. cit.*, p. 163 s.

15. G. TCHALENKO, *Villages antiques de la Syrie du nord*, t. III, Paris, 1958, pp. 16-17; figures 8 et 9, p. 58.

16. H. LECLERCQ, art. *Reliques et reliquaires*, DACL, col. 2302/2310, où sont bien mises en lumière les deux pratiques.

17. Ecrivain nestorien dont les dates de la naissance et de la mort sont imprécises. Son œuvre, racontant l'histoire des monastères de Mésopotamie, fut écrite entre 825 et 850. Ces données, courantes depuis la notice de J. S. ASSEMANI, *Bibliotheca Orientalis* II, 490-497, viennent d'être revues et corrigées par J. M. FIEY, *Thomas de Marga, Notule de littérature syriaque*, Le Muséon, LXXXVIII (1965), pp. 361-366. L'ouvrage fut écrit vers 850.

enterrés dans ce lieu et invite le lecteur à aller admirer "les croix précieuses qui sont gravées dans la roche non touchée par la hache à l'intérieur de la caverne en témoignage de la sainteté de ces défunts" et à voir "comment sont sculptées les tables posées sur leurs cercueils (où) sont laissées de petites ouvertures pour le souffle agréable qui s'exhale de leur poussière"¹⁸. Aucune allusion n'est faite à la pratique de l'huile. Les trous ménagés dans le couvercle des tombes servaient uniquement, semble-t-il, à l'exhalaison de l'odeur de sainteté¹⁹.

Il est bien évident que ces deux pratiques sont de même nature et il paraît sans intérêt de rechercher par où a commencé l'habitude de percer ces trous, dans les reliquaires ou les cercueils, le terme *glosqema* utilisé par Thomas de Marga s'entendant des uns et des autres, comme nous l'avons dit. La question est sans importance. Nous profiterons cependant de l'occasion offerte par ces textes — aussi bien l'histoire de Thomas que l'inscription du reliquaire — pour signaler à Antioche la présence d'une pièce de même nature, qui n'est pas sans mériter une place dans l'histoire des arts syriens. C'est encore le *Livre des Supérieurs* qui nous renseigne sur son existence et sur son sort. Au chapitre IV du livre II est racontée l'histoire "du coffret (*glosqema*) des ossements des apôtres que Mar Išo 'Yabb apporta avec lui (d'Antioche) et plaça dans ce saint monastère de Beth Abhé"²⁰. En visitant les églises d'Antioche Mar Išo 'Yabb avait vu dans l'une d'entre elles qui n'est pas précisée, "un coffret de marbre blanc sur lequel était le signe de l'adorable croix et, unies au char de sa majesté, deux figures de chérubins". Il avait constaté aussi les actions merveilleuses qui s'opéraient auprès de ces ossements, qui étaient ceux, apprit-il plus tard, des bienheureux apôtres. Lesquels ? L'histoire ne le dit pas. Le malheureux saint séchait d'envie de posséder un pareil trésor. Prières, mortifications, supplications, jeûnes, rien n'y faisant, il se résolut à s'en remettre à Dieu, qui favorisa ses desseins : "il vola le coffret et l'emporta avec lui avec tout l'honneur dû aux saints qui étaient à l'intérieur".

A cette époque ces pieux larcins n'étaient pas rares. Leur réussite était même considérée comme un témoignage de protection divine. On connaissait déjà en Syrie des vols de corps saints. Sans parler de celui de Syméon Stylite, qui ne put reposer dans le lieu de son admirable vie, on sait l'histoire du corps de Jacques Baradaï, fondateur et organisateur de l'Eglise jacobite, dérobé au couvent de Casion et transporté dans celui de Phesiltha. Le fait a donné naissance à un récit digne de nos meilleurs romans d'espionnage²¹. Mais on n'avait pas encore mentionné de vol de reliquaire. Et, qui plus est, d'un reliquaire de prix. La description qui en est faite ne permet pas de l'imaginer exactement. On voit seulement

18. W. BUDGE, *The Book of Governors by Thomas of Margâ*, Londres, 1893, p. 329 (texte); 575-576 (traduction).

19. Il y aurait sur ces tombeaux à ouvertures toute une étude archéologique en faire en accord avec une recherche systématique sur les *Beth Qadiše* ou *Martyria* des régions orientales du christianisme syriaque. Ces ouvertures ne sont pas toujours pratiquées dans le couvercle du sarcophage, car il est des cas où le corps est enterré dans le sol, mais on a ménagé au-dessus de lui un petit toit ouvert des deux côtés, comme on le voit au monastère de Qartamîn (sur celui-ci, C.A. VIII, 1956, pp. 75-91). Les tombeaux des deux fondateurs, Mar Gabriel et Mar Samuel disparaissent sous le plancher du Beth Qadiše, tandis que les autres moines sont placés dans les arcosoles creusés dans les parois. La tombe de Mar Gabriel est surmontée par deux tuiles formant toit.

Celle de Mar Samuel est couverte d'une pierre plate qui ne s'étend pas sur toute la surface. On aperçoit, quoique très difficilement, une couche de sable apporté par des visiteurs ou les moines, qui sera ensuite emporté par d'autres fidèles en manière de souvenir ou de talisman. Ces usages sont bien connus.

20. W. BUDGE, *op. cit.*, pp. 70-71 (texte); 127-128 (traduction). Pour la localisation, voir, en dernier lieu, J. FIEY, *Assyrie chrétienne. Contribution à l'étude de l'histoire et de la géographie ecclésiastiques et monastiques du nord de l'Iraq*, t. I, Beyrouth, 1965, pp. 236-248.

21. Résumé dans le DACL, article susdit, d'après A. KUGENER, *Comment le corps de Jacques Baradée fut enlevé du couvent de Casion par les moines de Phesiltha* (Bibliothèque hagiographique orientale de C. CLUGNET, fasc. 3, Paris, 1902).

qu'il était orné de toute une iconographie composée d'une croix et, dit le texte syriaque, "unies à elle, dessous le char de son honneur (c'est-à-dire son char glorieux), deux faces (*parçoupa* = *πρόσωπον*) de chérubins".

S'agissait-il d'un relief sculpté à même la pierre, sur le toit ou sur les parois, ou d'un coffret garni de plaques d'argent où se lisait une représentation analogue à celle de l'Ascension de l'évangéliste de Rabbūlā²², la croix tenant la place du Christ debout ? Ne pourrait-on pas concevoir aussi un coffret surmonté d'une croix posé sur des chérubins ? On pourrait aussi supposer, selon un sens du mot *Marbaktā*, non un char proprement dit, mais un trône, comme on le voit dans une miniature d'un manuscrit syriaque plus tardif où, dans la Vision d'Ezéchiél, le Christ est assis dans une chaire qualifiée par l'inscription de "char de Yahvé"²³. Le trône est soutenu par les protomes des animaux évangéliques et accosté de deux séraphins portant un cartouche avec le Trisagion. La pensée en ce cas se trouve immédiatement reportée vers la célèbre Chaire de saint Marc de Venise étudiée au tome VII des Cahiers²⁴. Ce trône de majesté, sommé d'une croix, soutenu par les quatre évangélistes, est, on le sait avec certitude, un reliquaire privé de ses ossements, autrefois contenus dans les trous placés à sa base. Des êtres ailés sont placés au-dessus des trous (non au-dessous). Leurs six ailes leur donnent l'apparence de séraphins, non de chérubins, dont le rôle le plus ancien était de porter le char. Mais cette différence de nature et de fonction entre ces êtres angéliques ne doit pas trop nous étonner. Depuis Ezéchiél, et surtout à l'époque des apocalypses juives, il s'est opéré des fusions et des confusions²⁵ qui expliquent que les représentations plastiques qu'on en a faites soient souvent imprécises. On constate d'ailleurs le même phénomène dans la littérature liturgique²⁶. Qu'il s'agisse dans la Sedia de saint Marc d'êtres apparentés aux séraphins et dans le reliquaire d'Antioche de chérubins, peu importe. Nous sommes, de part et d'autre, dans un monde d'idées apocalyptiques et paradisiaques, bien adaptées au culte des saints et des martyrs. Ce que nous voulons souligner, profitant de l'occasion qui nous est offerte par l'inscription du reliquaire d'Istanbul d'évoquer l'existence de plusieurs autres reliquaires, c'est que tous ces objets du culte ont entre eux des rapports d'iconographie incontestables, rapports encore plus sensibles quand il s'agit de la Sedia et du reliquaire antiochien transporté par Mar Išo 'Yabh au fin fond de la Mésopotamie chrétienne. Ces rapports confirment l'origine orientale du décor de la Sedia, si résolument affirmée par M. Grabar et contre laquelle quelques analogies occidentales, signalées et aussitôt écartées, ne sauraient prévaloir²⁷.

Paris.

Jules LEROY.

22. J. LEROY, *Les manuscrits syriaques à peintures*, Paris, 1964, pl. 33; description et commentaire, t. I, pp. 183-189.

23. *Ibid.*, pl. 50, commentaire I, pp. 183-189. Le manuscrit provient des cercles jacobites des environs de Mélitène, quoiqu'il soit conservé à Mossoul.

24. A. GRABAR, *La "Sedia di San Marco" à Venise*, loc. cit., pp. 19-34.

25. J. TRINQUET, art. *Kerub, Kerubim*, dans le *Dict. de la Bible, Supplément*, V, col. 183-184.

26. H. LECLERCQ, art. *Seraphins*, du *DACL*, col. 1305, signale en effet quelques textes, tant grecs que latins, où Dieu est dit être assis *super Cherubim et Seraphim*, formule réprouvée par saint Jérôme. La confusion date donc de loin.

27. A. GRABAR, loc. cit., pp. 33-34.

HIC SCS SYMION

*Eine vorkarolingische Kultstatue des Symeon Stylites in Poitiers**

Victor H. ELBERN

Unter den Skulpturenfragmenten, die P. Camille de la Croix im Jahre 1878 in der von ihm "Hypogée-Martyrium" genannten Grabkapelle des Mellebaudis auf dem "Champ des Martyrs" bei Poitiers aufdeckte, fand sich ein arg beschädigtes Stück, fast wie ein Baumstamm rund gearbeitet¹ (Abb. 1-3). Es wird heute noch in der Mellebaudis-Memorie aufbewahrt. Offensichtlich war das etwa 32 cm hohe, im Durchmesser rund 20 cm messende Fragment, dessen heller Kalkstein aus den Brüchen von Lourdines unweit Poitiers stammt, einmal Teil einer plastisch gearbeiteten Figur. Es läßt sich beschreiben als Mittelstück einer aufrecht stehenden Gestalt, von der der Rumpf — von den Schultern bis hinunter zu den Oberschenkeln — erhalten ist. Der Körper ist mit einem in gewellte, vertikal verlaufende Falten geordneten Gewande bekleidet. An den Oberarmen bemerkt man kleine Zotten, die auf eine Art Fell oder Pelz schließen lassen (Abb. 1).

Deutlich ist zu sehen, daß die Arme an den Ellbogengelenken abgewinkelt und die Hände vor die Brust geführt sind. Sie halten an kurzer Hasta ein im Relief hervorgehobenes Kreuz mit sich verbreiternden Armen. Es war ursprünglich bemalt und mit Glaseinlagen verziert² (Abb. 2). Das von den Armen umschlossene, rechteckige Feld mit dem Kreuz darin wirkt fast bildhaft-flach. Am oberen Abschluß dieses Feldes verläuft ein schmaler Streifen mit der Inschrift HIC SCS SYMION. Die Partie am Ansatz der Beine ist verunklärt, sodaß sich die Gestaltung des unteren Teiles der Figur nicht mit Sicherheit bestimmen läßt. Es ist jedoch deutlich festzustellen, daß eine Art Wulst quer über den Unterkörper bzw. die Schenkel geführt ist³.

* Die Kenntnis des in dieser Studie berührten Denkmälerkreises konnte ich auf Reisen erwerben, die mit Hilfe der Deutschen Forschungsgemeinschaft nach Frankreich (1959) und dem Nahen Osten (1963) unternommen worden sind.

1. C. DE LA CROIX, *Monographie de l'Hypogée-Martyrium de Poitiers*, Paris, 1883, p. 23 ff. und passim.

2. Eine genaue Beschreibung des Stückes ist weder bei DE LA CROIX, op. cit., p. 39, 56, 81-83 gegeben, noch bei L. LEVILLAIN, La "Memoria" de l'Abbé Mellebaude, in: *Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, 3. Sér. II / Poitiers, 1911, p. 355 ff. — Für die Anfertigung von Fotos sowie für Auskünfte bin ich dem verehrten Freunde Dr. François Eygun, Directeur de la Circonscription des Antiquités Historiques du Poitou, zu besonderem Danke verpflichtet.

3. DE LA CROIX, op. cit., ordnet dem Fragment ein

weiteres Bruchstück zu, mit Resten einer Inschrift: DNI HAP, op. cit. Taf. XII. Aus der Form dieses Stückes läßt sich nichts über eine eventuelle Zugehörigkeit zu dem figürlichen Fragment entnehmen. — Die Kontraktion SCS wird von de la Croix STS gelesen. Doch ist zu bemerken, daß sich in den übrigen Inschriften aus der Mellebaudis-Memorie durchwegs die erstere Schreibung findet. Auch LEVILLAIN, art. cit. p. 382 zieht, ohne die Frage näher zu prüfen, die Kontraktion SCS vor. Wir schließen uns dieser Schreibweise als der wahrscheinlicheren an.



Abb. 1-2. — Kalksteinfragment des hl. Symeon, von links und von vorn Poitiers, Mellebaudis-Memorie (Cl.: Dr. F. Eygun, Poitiers).

Der Aufschrift wegen hat das Fragment, dem zur künstlerischen und ikonographischen Bestimmung sonst alles zu fehlen scheint, einige Aufmerksamkeit gefunden. P. de la Croix sah darin eine Art Titulus, er beurteilte das Stück bzw. die von ihm angedeutete Figur als "fort grotesque". Stilgeschichtlich brachte er sie zutreffend in Verbindung mit dem bekannten, in der älteren Literatur als "relief des deux martyrs crucifiés" bezeichneten Relief, mit dem zusammen es auch gefunden worden war⁴. Irrtümlicherweise sah er zwischen den beiden Fragmenten auch einen weiteren Zusammenhang. In der Annahme, daß jenes Relief "devait servir de piédestal à un sujet allégorique", setzte er ihm in einer Rekonstruktion das kopflose "rondin simulant un arbre" auf, ohne sich über die weitere Ergänzung beider Stücke Gedanken zu machen. Léon Levillain sah das von den Armen gerahmte Rechteck auf der Frontseite des Fragmentes als "une sorte d'icône" an, die von der Gestalt getragen worden wäre. Im übrigen verstand er das Bruchstück als Rest eines Einzelwerkes "sur fût de colonne"⁵.

4. Zur Bestimmung dieses Reliefs als Darstellung der beiden gekreuzigten Schächer und als Basis einer monumentalen Kreuzigung Christi vgl. V.H. ELBERN, Das Relief der Gekreuzigten in der Mellebaudis-Memorie zu Poitiers. Über eine vorkarolingische Nachbildung des Heiligen Grabes zu Jerusalem, in: Jahrbuch der Berliner Museen III/1961, p. 152 ff. — DERS., Nou-

velles recherches au sujet de la crypte de l'abbé Mellébaude, in: Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest, 4. sér. VI/1962, p. 375 ff. (Der französische Text geht dem erstgenannten Aufsatz voraus.)

5. LEVILLAIN, La "Memoria" de l'Abbé Mellébaude, a.a.O., p. 368. Zur Rekonstruktion vgl. DE LA CROIX, op. cit. Taf. XX oben, dazu p. 39.

Möglicherweise ist damit die Verbindung der figürlichen Darstellung mit dem ganzen Werkstück gemeint. Denn dieses ist, betrachtet man es von der Rückseite her, säulenhaft gerundet und hinten unbearbeitet geblieben (Abb. 3). Auch der erwähnte, unter den Armen quer über die Schenkel verlaufende Wulst verliert sich ohne nähere Kennzeichnung im Stumpf. Man begreift, daß P. de la Croix es so verstand: "les cuisses sont liées à un tronc d'arbre"⁶. Offensichtlich aber bilden Figur und Säule eine untrennbare Einheit, wobei ein gewisser Fassadencharakter der Darstellung nicht in Abrede gestellt werden kann. Es ist wesentlich, diese Säulengestalt des Fragmentes im Auge zu behalten.

Das Interesse der beiden genannten, um die Erforschung der Mellebaudis-Memorie hochverdienten Gelehrten konzentrierte sich verständlicherweise auf die Frage nach der Identität des als SCS SYMION bezeichneten Dargestellten. P. de la Croix formulierte eine Alternative zwischen dem alten Symeon des Neuen Testaments, aus der "Darstellung Christi im Tempel" (Lk 2, 25 ff) und dem Apostel Simeon oder Simon, dem "Bruder Jesu", der nach dem Martertode des Jakobus zweiter Bischof von Jerusalem wurde und, Hegesipp zufolge, im Alter von 120 Jahren unter Kaiser Trajan am Kreuze starb⁷. Die Argumentationen, die er zugunsten dieser These vortrug, waren religiös-emotional bedingt und gründeten sich auf seine Interpretation der Mellebaudis-Memorie und des Reliefs mit den "gekreuzigten Martyrern": "Mellebaudis, ... dont l'amour pour Notre-Seigneur Jésus-Christ se manifeste dans toutes les inscriptions de son monument, aura tenu à rappeler le souvenir du cousin germain du sauveur et sa mort par le supplice de la croix. N'est-il pas aussi croyable qu'il ait aimé à rapprocher ce crucifiement de celui des deux personnes attachées à leurs croix, dont il avait dirigé le bas-relief que nous avons décrit..."⁸.

Da die Zuschreibung des säulenhaften Monumentes an St. Simon, Bischof von Jerusalem, durch keinen konkreten Anhaltspunkt unter den Funden und Inschriften des Hypogée bestätigt wird, auch das Fragment selber in keiner Weise als Teil einer Kreuzigung zu erkennen ist, konnte L. Levillain mit ebenso gutem Recht von den beiden zur Wahl gestellten Heiligen den anderen vorziehen. Seine Begründung bleibt ähnlich unverbindlich: "Et nous sommes alors tentés de rapprocher de l'inscription de l'Emmanuel, le fragment de sculpture qui porte HIC SCS SIMION (sic): il représentait un personnage tenant dans ses

6. Ebda, p. 83.

7. Acta SS. Febr. III (1658) 53 ff.



Abb. 3. — Kalksteinfragment des hl. Symeon Poitiers, Mellebaudis-Memorie. (Cl.: Dr. F. Eygun, Poitiers).

8. DE LA CROIX, op. cit. p. 82.

bras une sorte d'icône ornée de la croix; on ne peut pas ne pas songer au vieillard qui reçut dans ses bras le précieux fardeau de l'Enfant-Dieu et qui se déclarait prêt à mourir puisqu'il avait vu le Messie. Le Christ occupe évidemment toute la pensée dans la conception première de cet édifice qui lui est dédié, et l'icône est la figuration symbolique du Christ qui n'est, nulle part ici, représenté sous la figure humaine"⁹.

Die von P. de la Croix gegebene Bestimmung der Figur ist in neuester Zeit noch einmal aufgenommen worden. Bei Édouard Salin¹⁰ ist das Fragment erneut bezeichnet als Darstellung des "cousin germain du Christ, évêque de Jérusalem et martyr sous Trajan à un âge très avancé". Den Gedankengängen frühmittelalterlicher Kunst entsprechend möchte Salin mit der Figur einen "caractère tutélaire de nature à protéger le monument" verbinden. Die dafür gegebene Begründung muß freilich stutzig machen: "L'histoire religiosa de Théodoret nous apprend, en effet (cap. 26), qu'à Rome les artisans attribuaient une vertu préservatrice à l'image de ce saint, également vénéré en Gaule, et plaçaient dans cet esprit son image à l'entrée de leurs ateliers". Dem Verfasser ist hier zweifellos eine Verwechslung unterlaufen. Die "Historia religiosa" des Theodoret (geb. ca 393, gest. spätestens 466), die Geschichte der Asketenmönche Syriens, berichtet in Kapitel 26 über das Leben des älteren Styliten mit Namen Symeon. Theodoret, Bischof von Kypros, war Zeitgenosse des Symeon Stylites. Dieser starb im Jahre 459, nachdem er 37 Jahre lang auf eine Säule gelebt hatte, die auf dem Tellneshin, dem heutigen Qālāt Semān nordwestlich Aleppo, errichtet war¹¹.

Obwohl also E. Salin den SCS SYMION des Fragmentes in der Mellebaudis-Memorie als "cousin germain du Christ" anspricht, meint er offensichtlich den berühmten Säulenheiligen des gleichen Namens, für den auch zutrifft, daß seine kultische und bildliche Verehrung weit verbreitet war. Es ist dieser Heilige, dessen Bild nach Theodoret am Eingang der Werkstätten römischer Handwerker angebracht war¹².

Man möchte jedoch annehmen, daß Salin den Hinweis auf den Styliten im Ernst geben wollte, denn er ist nicht der erste, der dies getan hat. Bereits der Kirchenhistoriker Mgr. Louis Duchesne hatte in einer Stellungnahme zum Buche des P. de la Croix dessen Deutung des SCS SYMION zurückgewiesen und ihr diejenige auf den Styliten vorgezogen¹³. In jüngster Zeit hat sich als weitere gewichtige Stimme E. Mâle uneingeschränkt, allerdings ebenso wie L. Duchesne ohne begründende Argumente, im gleichen Sinne ausgesprochen: "L'un (des reliefs trouvés dans l'hypogée de Mellébaude), presque informe, représente un personnage qui tient une croix sur sa poitrine. Son nom est inscrit: c'est saint Siméon, le fameux stylite de la région d'Antioche. Une sorte de balustrade placée devant ses jambes rappelle celle qui était au sommet de la colonne"¹⁴. Mit dem berühmten Säulenheiligen "aus der Gegend von Antiochia" kann allerdings kaum der von Édouard Salin unter Bezug auf die "Historia religiosa" genannte Symeon der Ältere, sondern nur der jüngere Stylit dieses Namens gemeint sein. Dieser war im Jahre 521 in Antiochia geboren und lebte seit seinem sechsten Lebensjahre auf verschiedenen Säulen von zunehmender Höhe. Zuletzt hauste er auf

9. LEVILLAIN, art. cit. p. 382.

10. E. SALIN, La Civilisation Mérovingienne, vol. IV. Les croyances. Paris 1959, p. 413 f.

11. Zu Symeon Stylites dem Älteren vgl. H. LIETZMANN, Das Leben des hl. Symeon Stylites. Leipzig 1908. — H. DELEHAYE, Les Saints Stylites. Brüssel 1923, p. I — XXXVI und A. J. FESTUGIÈRE, Antioche païenne et chrétienne. Paris 1959, p. 347 ff., 493 ff. Vgl. auch A. GRABAR, Martyrium. Recherches sur le culte des

reliques et l'art chrétien antique. Paris 1946, vol. II., p. 26, 51, 93.

12. J. LASSUS, Sanctuaires chrétiens de Syrie. Paris 1944, p. 287.

13. In: Bulletin Critique 1884, p. 127 n. 4. Erwähnt bei LEVILLAIN, art. cit. p. 382 Anm. 3.

14. E. MÂLE, La fin du paganisme en Gaule. Paris 1950, p. 303 f.

dem θαυμαστόν ὄρος, dem "Mons Mirabilis" bei Seleukia unweit Antiochia am Orontes. Er starb im Jahre 592¹⁵.

Für die Bestimmung des Bruchstückes aus der Mellebaudis-Memorie wäre es eine sekundäre Frage, ob es sich bei dem SCS SYMION um den älteren oder den jüngeren Styliten handelt. Zuvörderst bleibt zu klären, ob die Interpretation auf einen Säulenheiligen überhaupt zutreffen kann. Wenn dies einsichtig gemacht werden kann, braucht die frühere Deutung des Fragmentes bei P. de la Croix und L. Levillain nicht eigens zurückgewiesen zu werden, da für sie kein stringentes Argument vorgebracht werden konnte. Zuerst ist also der historische Umkreis zu erhellen und zu fragen, ob und inwieweit der Kult des Säulenheiligen Symeon im vorkarolingischen Gallien bekannt gewesen ist.

Das wichtige Zeugnis des Theodoret für die Verehrung des älteren Symeon in Rom ist bereits zitiert worden¹⁶. Der gleiche Text läßt erkennen, daß Symeon im Abendlande nicht nur in Italien wohlbekannt war. Außer den Angehörigen fast aller Völkerschaften des christlichen Orients nennt die "Historia religiosa" Spanien, Britannien und Gallien als die Herkunftsländer von Besuchern auf dem Tellneshin¹⁷. Die damit bezeugten kultischen Verbindungen entsprechen den lebhaften Handelsbeziehungen zwischen Syrien und dem Abendlande, vor allem Gallien, im frühesten Mittelalter, die schon früh zur Einrichtung dauerhafter Syrerkolonien in den wichtigsten Städten Galliens geführt hatten¹⁸. Die Koppelung religiöser und merkantiler Beziehungen tritt in sehr anschaulicher Weise in der Vita der um 500 gestorbenen hl. Genovefa zutage: *Fuit quidam sanctus in partibus Orientis valde contemptor seculi nomine Simeon in Siria Ciliciae eminens ab Anthiopia constitutus in columna annis fere quadraginta. Quem aiunt sedole negotiatores euntes ac redeuntes de Genovefa interrogasse, quam etiam veneratione profusa salutasse et, ut eum in orationibus suis memorem haberet, poposcisse ferunt*¹⁹. Der Lebenszeit der hl. Genovefa entsprechend, müßte hier der ältere Symeon gemeint sein. Andererseits ist wegen der Ortsangabe Antiochia zu vermuten, daß wieder der jüngere angesprochen ist. Diese Annahme wird bekräftigt durch die Tatsache, daß die Vita der Genovefa erst im 8. Jahrhundert geschrieben ist²⁰. Nun ist der Text gerade dieser Entstehungszeit wegen ein wichtiges Zeugnis, weil er Kenntnis und Verehrung des beziehungsweise eines Styliten Symeon im vorkarolingischen Gallien voraussetzt.

Es gibt einen noch konkreteren und zudem weit älteren Hinweis auf diesen Kult. Als Gregor von Tours im Jahre 585 durch Yvoi, das heutige Carignan (Dept. Ardennes)

15. DELEHAYE, Les Saints Stylites, a.a.O., p. LIX ff., 238 ff. — GRABAR, Martyrium, a.a.O., Bd. II p. 83 f., 344 Anm. 1. — H. LECLERCQ, vox Stylites, in: D.A.C.L. XV, 2. Paris 1953, Sp. 1697 ff. — Vor allem: P. VAN DEN VEN, La Vie Ancienne de saint Syméon Stylite le Jeune, Bd.I. Subsidia Hagiographica Nr. 32. Brüssel 1962, p. 108* ff.

16. Der Stylitenverehrung ist hohe Bedeutung für die Entwicklung der religiösen Bilderverehrung in der christlichen Kirche zuerkannt worden. Vgl. K. HOLL, Der Anteil der Styliten am Aufkommen der Bilderverehrung, in: Philoteria für P. Kleinert. Berlin 1907, p. 64 ff. — H. DELEHAYE, in: Analecta Bollandiana 27/1908, p. 443 ff. — E. KITZINGER, The Cult of Images before Iconoclasm, in: Dumbarton Oaks Papers VIII/1954, v.a. p. 117 und Anm. 141. — J. KOLLWITZ, Zur Frühgeschichte der Bilderverehrung, in: Das Gottesbild im Abendland. Witten/Berlin 1957, p. 63 ff.

17. DELEHAYE, Les Saint Stylites, a.a.O., p. XXXI.

18. L. BRÉHIER, Les colonies d'orientaux en occident, in: Byzantinische Zeitschrift XII/1903, p. 16 f. — DERS., L'Art en France des Invasions Barbares à l'Époque Romane, Paris 1930, p. 36 ff. — H. PIRENNE, Geburt des Abendlandes (dtsh. Übers. von: Mahomet et Charlemagne, Brüssel 1936). Nijmegen (1941) p. 78 ff. — J. EBERSOLT, Orient et Occident. Recherches sur les influences byzantines et orientales en France avant et pendant les croisades, Paris 1954, p. 22 ff.

19. Vita Genovefae virginis Parisiensis 27. Mont. Germ. Hist., Script. Rer. Merov. III, p. 226. — Text zit. bei DELEHAYE, Les Saints Stylites, a.a.O., p. XIX f., nach B.H.E. 3335.

20. WATTENBACH-LEVISION, Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter, I. Weimar 1952, p. 123 und Anm. 287. — DELEHAYE, Les Saints Stylites, a.a.O., p. XIX vertrat die traditionelle Datierung der Vita etwa 15 Jahre nach dem Tode der Heiligen.

kam, lernte er einen Diakon mit Namen Wulflaicus kennen. Nachdem er das Vertrauen des Klerikers gewonnen hatte, erzählte dieser ihm, wie er — Langobarde von Geburt — in das Land gekommen sei und zuerst eine Säule errichtet habe, um auf ihr zu leben: *colomnam etiam statui in qua cum grandi cruciatu sino ullo pedum perstabem tegmine*. Die Bischöfe der Umgebung brachten ihn durch ihre Argumente, ihre Autorität und schließlich mit List dazu, von der Säule herabzusteigen, die sie dann umstürzen ließen: *non est aequa haec via quam sequeris*, bedeutete man dem asketischen Diakon, *nec tu ignobilis Symeoni Anthiochino, qui colomnae insedit, poteris conparare. Sed nec cruciatum hoc te sustinere patitur loci positio. Discende potius et cum fratribus, quos adgregasti tecum, inhabita*²¹.

Wieder wäre es interessant zu wissen, ob mit dem *Symeon Anthiochinus* der ältere oder der jüngere, erst 592, also ein Jahr nach Vollendung von Gregors Geschichtswerk gestorbene Stylit gemeint ist. Die sprachliche Zeitform — *qui colomnae insedit* — könnte für den letzteren sprechen. Außerdem genoß der jüngere Symeon wegen seiner Wundertaten schon zu seinen Lebzeiten so große Berühmtheit, daß die Kenntnis von seinem Leben im zeitgenössischen Gallien eher vorausgesetzt werden kann als diejenige des älteren Symeon, dessen Ruhm von dem jüngeren Nacheiferer weithin überstrahlt worden ist. Die beiden Symeone sind zudem schon relativ früh untereinander verwechselt bzw. miteinander identifiziert worden. Es mag in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen werden, daß auf dem "Mons Mirabilis", wo der jüngere Symeon lebte und später verehrt wurde, das für den älteren auf dem Tellneshin errichtete Heiligtum "kopiert" und sein Kult nachgeahmt wurde. Obwohl somit die weit verbreitete Verehrung des Thaumastoriten, wie der Styliten allgemein, nur von dem Kult aus richtig gesehen werden kann, der sich an der Stätte des Lebens von Symeon Stylites dem Älteren entwickelt hatte²², darf angenommen werden, daß der Stylitenkult im frühmittelalterlichen Gallien im wesentlichen mit der Person Symeons des Jüngeren verbunden gewesen ist.

Inzwischen kann die eingangs gestellte Grundfrage positiv beantwortet werden: Die Säulenheiligen des christlichen Orients sind in der überragenden Gestalt des "Symeon" im Okzident, nicht zuletzt in Gallien bekannt und verehrt gewesen. Sie werden, wie aus dem Beispiel des verhinderten Styliten Wulflaicus hervorgeht, sogar nachgeahmt. Man wird dementsprechend nicht nur im Rom des 5. Jahrhunderts, sondern auch im merowingischen Gallien Bilder von Säulenheiligen erwarten dürfen. Sicherlich ist dies für Eulogien mit bildlichen Darstellungen von den Pilgerorten anzunehmen, die aus dem Orient in ziemlich großer Anzahl erhalten sind. Eine Gruppe solcher Pilgerandenken ist zusammen mit anderen palästinensischen Erinnerungstücken in der Krypta der einstigen Abteikirche S. Columban in Bobbio gefunden worden²³ (Abb. 4). Fromme Pilger und gläubige Händler werden solche Eulogien auch nach Gallien mitgenommen haben. Doch wird man auch andere Stylitenbilder,

21. Gregor von Tours, *Historia Francorum* VIII, Kap. 15. Zitiert nach: Ausgewählte Quellen zur deutschen Geschichte des Mittelalters, Freiherr vom Stein — Gedächtnisausgabe, Bd. III. Darmstadt 1956, p. 178 ff. — Cfr. auch DELEHAYE, *Les Saints Stylites*, a.a.O., p. CXLII f.

22. VAN DEN VEN, *La Vie Ancienne de saint Syméon le Jeune*, a.a.O., p. 200 ff., ebda p. 171* ff. — LASSUS, *Sanctuaires Chrétiens de Syrie*, a.a.O., p. 284.

23. Zu den Eulogien (und Ampullen) aus Bobbio cfr. G. CELI, *Cimeli Bobbiesi*. Rom 1923. — C. CECHELLI, *Note iconografiche su alcune ampolle bobbiesi*, in: *Rivista di Archeologia Cristiana* 4/1927, p. 115 ff.

— H. DELEHAYE, *Les ampoules et médailles de Bobbio*, in: *Journal des Savants*, 1929, p. 453. — Zu den Eulogien der Styliten allgemein vgl. J. LASSUS, *Images de Stylites*, in: *Bulletin des Études Orientales*. Institut Français de Damas II/1932. — R. MOUTERDE, *Nouvelles images de stylites*, in: *Miscellanea G. de Jerphanion*. *Orientalia Christiana Periodica* XIII/1947, p. 247 ff. — P. MERLAT, *Nouvelles images de saint Syméon le Jeune*, in: *Mélanges Charles Picard*. *Revue Archéologique*, 1949, I. p. 722 ff. — Das Foto der Eulogie aus Bobbio verdanke ich der lebenswürdigen Hilfe von Prof. André Grabar.



Abb. 4. — Eulogie des jüngeren Symeon Stylites. Bobbio, S. Colombano. (Cl.: D. Fourmont, Paris).

etwa solche von der Art der bei Theodoret für Rom bezeugten, in Gallien voraussetzen dürfen²⁴.

Die frühe Ikonographie der Säulenheiligen, vor allem der beiden Symeone, ist gut bezeugt. Man kennt sie allgemein als Wiedergabe einer Halbfigur auf der Höhe einer Säule²⁵. Die untere Körperhälfte des Styliten ist meistens verdeckt von der Balustrade, die den Säulenbewohner vor dem Hinabstürzen sicherte²⁶. Besonders deutlich erscheint dieser Bildtyp



Abb. 5. — Eulogie des Symeon Stylites (ehem. Sammlung Serrafian). Princeton N.J., Museum (Photo: Après J. Lassus).

wieder auf den Bobbieser Ampullen, die nach Ausweis der Aufschrift wie auch der Begleitfiguren zum Kult des jüngeren Symeon gehören. Da sie zusammen mit den anderen Ampullen von Heiligtümern in Jerusalem in die Zeit um 600 datiert werden können²⁷, bezeugen auch sie Kenntnis und Verehrung des Thaumastoriten im Abendlande bereits gegen Ende seines Lebens (592) bzw. sehr bald nach seinem Tode.

Fragt man aufgrund des bisher zusammengetragenen Materials nach der ikonographischen Bedeutung des Fragmentes aus der Mellebaudis-Memorie, dann ergeben sich wichtige Argumente dafür, sie als Rest einer Styliten-Darstellung zu erkennen. Es sind die aufschriftliche Benennung HIC SCS SYMION, dann die Säulenhaftigkeit der Gestaltung, ferner die wulstartige Verschränkung quer über die Schenkel, die allein dann sinnvoll verstanden werden kann, wenn man sie mit Émile Mâle als Teil oder als Andeutung einer Balustrade anspricht, der βούτη, die den Heiligen auf der Säule umgibt. Auch das wellig gestreifte Gewand weist in die gleiche Richtung, denn die Mehrzahl der in Einzelheiten lesbaren Darstellungen zeigt den Heiligen in einem gestreiften oder gar — wie die schöne Terra-

kotta-Eulogie der früheren Sammlung Serrafian in Beyrouth, jetzt in der Elderkin Collection in Princeton N. J. — in einem gewellten streifigen Gewande²⁸ (Abb. 5).

24. Cfr. DELEHAYE, *Les Saints Stylites*, a.a.O., p. XXXI, n. 9. Ferner: *Atti del II^o Congr. Internaz. di Archeologia Cristiana*, Roma 1909, p. 101 ff. — Eine frühmittelalterliche Darstellung (Wandmalerei) findet sich in Cimitile. Vgl. H. BELTING, *Die Basilica dei SS. Martiri in Cimitile und ihr frühmittelalterlicher Freskenzyklus*. Forsch. z. Kunstgesch. u. christl. Archäol. V. Wiesbaden 1962, p. 110 ff.

25. Zur Ikonographie der Säulenheiligen vgl. außer den Anm. 23 angegebenen Arbeiten: A. XYNGOPOULOS, *Les Stylites dans l'Art Byzantin*, in: *Epiteris Etaireias Byzantin*. Spoudon XIX/1949. — É. COCHE DE LA FERTÉ, *Acquisitions Récentes*, Section des Antiquités Chrétiennes, in: *La Revue du Louvre* 11/1960, p. 75 ff. — J. LEROY, *L'icone des stylites de Deir Balamend*

(Liban) et ses sources d'inspiration, in: *Mélanges de l'Université Saint-Joseph*, t. XXXVIII, Beyrouth 1962. — V. H. ELBERN, *Eine frühbyzantinische Reliefdarstellung des älteren Symeon Stylites*, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Institutes* 80/1965, p. 280.

26. Griechisch meist als βούτη, auch als μῦθος bezeichnet. Vgl. DELEHAYE, *Les Saints Stylites*, a.a.O., p. CLVII. — VAN DEN VEN, *La Vie Ancienne de saint Syméon Stylite le Jeune*, a.a.O., p. 134* ff.

27. A. GRABAR, *Les Ampoules de Terre Sainte*. Paris 1958, p. 14 f. und 45 ff.

28. ELBERN, *Eine frühbyzantinische Reliefdarstellung des älteren Symeon Stylites*, a.a.O., Fig. 1, 6, 7, 11. — Zu dem seilartigen Wulst auf dem Fragment von Poitiers sei noch angemerkt, daß der jüngere Symeon, dem Vor-

Das wichtigste Kennzeichen des Fragments von Poitiers, das vor der Brust gehaltene Kreuz, das einst mit Glaseinlagen verziert war²⁹ (Abb. 2), ist allerdings nicht eindeutig auf einen Styliten zu beziehen. Das Handkreuz ist in der Kirche des Orients allgemeines Kennzeichen des Priesters bzw. Mönches, dem es bei der Weihe in die Hand gegeben wird³⁰. Für die Eulogien der Styliten ist ein Handkreuz aber nicht charakteristisch, obwohl fast immer ein oder mehrere Kreuzchen in der Umgebung des Heiligen gegeben sind. Sie finden sich als Bekrönung der Kapuze bzw. im Kranz darüber, oder als allgemeine sakrale Zeichen. Zuweilen ist der Stylit selber von einer Kreuzform hinterlegt bzw. mit ihr gleichsam identifiziert, wie auf einer Stele Symeons des Älteren aus Aleppo im Musée du Louvre, und auf verschiedenen stark stilisierten, eher symbolischen Stylitendarstellungen an Kirchengebäuden³¹ (Abb. 8).

Die enge Verknüpfung des Styliten mit dem Kreuzzeichen ist theologisch wohlbegründet. Sie hängt zusammen mit dem immerwährenden Stehen, der στάσις, als der charakteristischen Lebensweise des Säulenheiligen. Schon von den Zeitgenossen wurde der Stylit gerade aus diesem Grunde in besonderer Weise als Nachahmer Christi empfunden, der am Kreuzesholze stehend die Passion erduldet hatte. In der reichlichen Ausstattung der Stylitenbilder mit dem Kreuzzeichen kommt daher die theologische Identifizierung des Säulenheiligen mit Christus am Kreuz zum Ausdruck³².

Aber auch das vor der Brust gehaltene Handkreuz kommt zumindest auf einer erhaltenen Symeons-Eulogie vor, und diese Ausnahme hat für uns besonderen Wert. Es handelt sich um eine stark abgegriffene Eulogie im Cabinet des Médailles der Nationalbibliothek zu Paris, ein kleines Medaillon von 3,4 cm Durchmesser (Abb. 6). Sie zeigt den durch die Begleitfiguren eindeutig ausgewiesenen jüngeren Symeon, die Arme vor der Brust zusammengelegt, wo sie deutlich ein kleines, gleicharmiges Kreuzchen halten. Ein weiteres, größeres Kreuz ist am rechten Rande der Eulogie zu erkennen³³.

Es sei wiederholt, daß die enge Verbindung des Heiligen, besonders des Märtyrers mit dem Kreuzzeichen, auch mit dem Brustkreuz, von allgemeiner Bedeutung und keineswegs auf den Kreis der Styliten beschränkt ist. Als Beispiel kann eine Hornschnitzerei genannt



Abb. 6. — Eulogie des jüngeren Symeon Stylites. Paris, Cabinet des Médailles.

bild des älteren folgend, seinen Körper mit einem Seil gürtete, das bis auf die Rippen ins Fleisch einschneidet und tiefe und schmerzhaft Wunden verursachte. Vgl. VAN DEN VEN, *La Vie Ancienne de saint Syméon Stylite le Jeune*, a.a.O., p. 148*. Ebda. den entspr. Vitentext auf p. 20.

29. Die gleiche Besonderheit ist in der Mellebaudis-Memorie mehrfach anzutreffen. Vgl. DE LA CROIX, op. cit. p. 55 ff., v.a. Nr. 5.

30. O. NUßBAUM, *Zur Bedeutung des Handkreuzes*, in: *Mullus, Festschrift Theodor Klauser*, Jahrbuch für Antike und Christentum, Ergänz. - Bd. 1/1964, p. 259 ff., 263 f.

31. Zusammenfassend abgebildet zuletzt bei ELBERN, *Eine frühbyzantinische Reliefdarstellung des älteren Symeon Stylites*, a.a.O., Abb. 2, 3, 5, 6, 7, 11. Die jeweilige Literatur ebdo (Anm. 12-16).

32. Vgl. Kap. 16 der Vita Symeons des Jüngeren, VAN DEN VEN, *La Vie Ancienne de saint Syméon Stylite*

le Jeune, a.a.O., p. 14, ferner ebda p. 130* und 147*. — DELEHAYE, *Les Saints Stylites*, a.a.O., CLXVIII und CLXXXI ff. Ferner LASSUS, *Sanctuaires chrétiens de Syrie*, a.a.O., p. 288 sowie GRABAR, *Martyrium II*, a.a.O., p. 51. Cfr. auch die ebda p. 63 zitierte Stelle aus dem "Lob des Basilios" von Gregor von Nazianz, aus der die Hochschätzung der στάσις in der Epoche mit Deutlichkeit hervorgeht: der Heilige verblieb in einem menschlich sehr bewegenden Augenblick "ohne eine Bewegung des Körpers, der Augen, der Gedanken... ich wage zu sagen, wie ein steinernes Bild zu Ehren Gottes und des Altars".

33. LASSUS, *Images de Stylites*, a.a.O., p. 71 f. Nr. II, Taf. XVIII. DERS., *Sanctuaires Chrétiens de Syrie*, a.a.O., Taf. XLVII, 4. Die nähere Bezeichnung des Stückes: Coll. Froehner Nr. 1165. — Das wiedergegebene Foto der Eulogie verdanke ich der Liebenswürdigkeit von M. de Rider, Conservateur du Cabinet des Médailles.

werden, die auf der Ausstellung byzantinischer Kunst in Baltimore 1947 gezeigt worden ist³⁴. Dargestellt ist ein Mann in knielanger Tunika, mit einem auf der Brust eingelassenen, wappenartig umrahmten Kreuz, in der rechten Hand eine Lanze haltend, einen Kranz in der Linken. Vermutlich ist hier ein Soldatenheiliger dargestellt, obwohl ein Nimbus fehlt, der übrigens auch bei den frühen Stylitenbildern meistens nicht angegeben ist. Mit dem Täfelchen von Baltimore, jetzt in Hartford (Conn.), läßt sich ein Beinrelief vergleichen, das vor kurzer Zeit aus Privatbesitz für die Frühchristlich-Byzantinische Sammlung der Berliner Museen erworben wurde³⁵ (Abb. 7). Hier sieht man eine aufrecht stehende Gestalt in langem, streifigem Gewande auf einem Podest. Die Figur ist von einem schmalen Rahmenstreifen umgeben, der mit dem charakteristischen "koptischen" Punkt-Kreis-Muster verziert ist. Die Arme des Dargestellten sind vor dem Körper zusammengeführt, sie halten ein Kreuz, dessen Enden sich wenig verbreitern³⁶.

Der Heilige auf dem Beinrelief kann wegen der fehlenden individuellen Kennzeichen bzw. Beischrift nicht näher bestimmt werden. Als entscheidendes Merkmal darf das Podest angesehen werden, auf welches er gestellt ist. Es erscheint rund, verjüngt sich stark und trägt als oberen Abschluß eine plattenartige Auflage. Dies erinnert an die Art, wie die Styliten die Säulen, auf denen sie lebten, herrichten ließen. Eine Art Plattform, als Abakus auf einem Kapitell oder anstelle eines solchen unmittelbar auf die Säule aufgelegt, trug die mehrfach erwähnte *βούτη*, innerhalb derer der Heilige lebte³⁷. Von hier aus wird deutlich, daß das kleine Berliner Relief einen Styliten darstellt. Dagegen spricht auch der angebliche Fundort in Ägypten nicht, denn es hat dort ebenso Säulenheilige gegeben wie in Syrien³⁸. Die von den syrischen Reliefs und Eulogien abweichende Ikonographie dürfte eine besondere, örtlich gebundene Darstellungsweise widerspiegeln und unsere Deutung eher bestätigen. Einer bestimmten Person kann das kleine Relief allerdings nicht zugeschrieben werden.

Auf diese künstlerisch unbedeutende Arbeit war ausführlich einzugehen, weil sie — mit der Eulogie aus dem Cabinet des Médailles (Abb. 6) — eine gute ikonographische und bildtypische Parallele für die ganzfigurige Darstellung des Styliten in dem Fragment aus der Mellebaudis-Memorie bietet. Eine solche ist auf den Eulogien und den Steinreliefs aus Syrien nicht anzutreffen, darum ist es wichtig zu sehen, daß es eine eigene Bildtradition dafür gegeben hat. Die für die Beurteilung des Fragmentes aus Poitiers entscheidende Frage ist die, ob es neben ganzfigurigen Darstellungen in Relief auch solche in säulenhafter Vereinzelung gegeben hat. Zwar scheint es auf den ersten Blick im Kreise der erhaltenen Bildwerke dafür keine Stütze zu geben. Aber bei näherem Zusehen erhellt, daß mehrere der Reliefdarstellungen des 5.-6. Jahrhunderts aus Syrien einen ausgeprägten Stelen- bzw. Pfeilercharakter haben, offensichtlich nahegelegt durch die ikonographische Besonderheit des Säulenheiligen.

34. Kat. Early Christian and Byzantine Art. Baltimore 1947, Nr. 158, Pl. XXI: "Coptic, 7th century". — Herrn H. P. Maynard, Curator am Wadsworth Atheneum in Hartford, sei für freundliche Auskünfte gedankt.

35. Inv. Nr. 1/65. Bisher unveröffentlicht.

36. Ein weiteres, dem gleichen Bildtyp nahestehendes Relief aus Schiefer, ca 40 cm hoch, lernte ich bei H. Herzer, München, kennen. Es handelt sich um die Darstellung eines stehenden Mannes mit Kreuzstab in der Rechten und Kranz in der Linken. Das Relief ist von Prof. Dr. K. Wessel versuchsweise ins 6. Jahrhundert datiert worden, kann aber eher später sein. Abgeb. in: Apollo 81/1965, Nr. 36, p. LIII.

37. DELEHAYE, Les Saints Stylites, a.a.O., p. CLV f.

— Relativ niedrige Säulenpodeste sind auch aus Syrien bezeugt.

38. Der (private) Vorbesitzer hatte deshalb an eine Darstellung des hl. Menas gedacht. Doch fehlen die für diesen Heiligen typischen Attribute. Cfr. J. DESCHER, Apa Mena. Kairo 1946. — P. PEETERS, Le tréfonds oriental de l'hagiographie byzantine. Brüssel 1950, p. 32 ff. — H. LECLERCQ, vox Menas, Saint, in: D.A.C.L. Bd. XI, 1. Paris 1933, Sp. 324 ff., v.a. fig. 7977 ff. — Zwar wird der früheste ägyptische Stylit erst unter Kaiser Heraklius (610-641) erwähnt, doch hat es zweifellos schon weit früher solche Asketen im Lande gegeben. DELEHAYE, Les Saints Stylites, a.a.O., p. CXXIV.

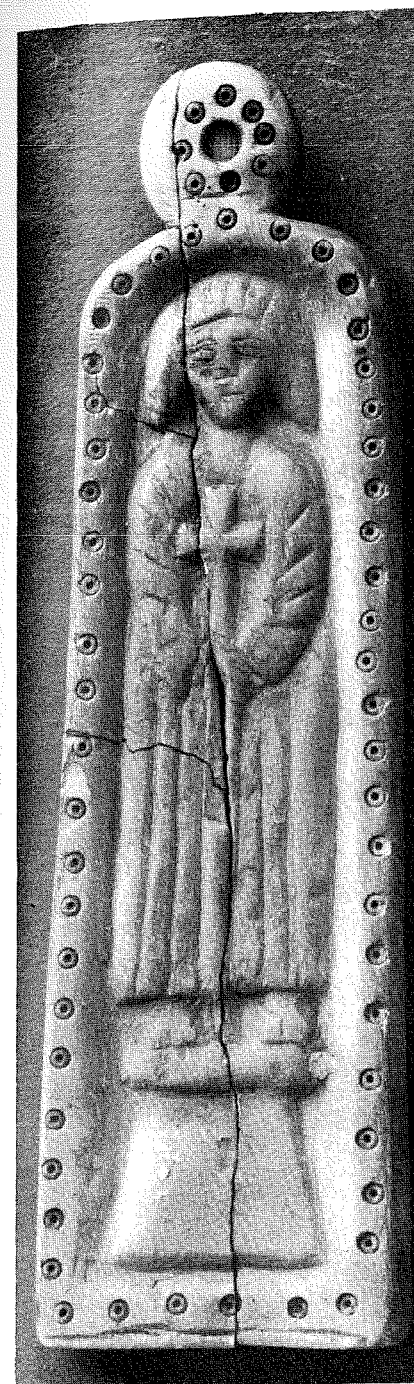


Abb. 7. — Beinrelief mit Darstellung eines Säulenheiligen. Berlin-Dahlem, Frühchristlich-Byzantinische Sammlung.



Abb. 8. — Basaltstele mit Darstellung des älteren Symeon Stylites. Paris, Musée du Louvre, Sect. Antiquités Chrétiennes.

Es seien hierzu vor allem die beiden Reliefpfeiler aus Aleppo bzw. aus Saida (Sidon) im Musée du Louvre benannt³⁹ (Abb. 8).

In dem Fragment aus Poitiers ist tatsächlich der Rest eines statuenhaften Monumentes gegeben, obgleich zu bedenken ist, daß die Rückseite nicht ausgearbeitet, sondern lediglich säulenhaft gerundet ist. Eine vergleichbare Besonderheit ist von einer Anzahl spätantik-frühchristlicher Skulpturen her bekannt. Gemeint sind die Statuetten des Guten Hirten und anderer, sepulkraler Motive, die eine echte Rückenstütze aufweisen, mit der zusammen sie aus einem Stück gearbeitet sind⁴⁰. Allerdings sind diese Skulpturen nicht in der Weise mit der Stütze zu einer Einheit verschmolzen, wie dies in Poitiers der Fall ist. Darin, und in der implizierten ikonographischen Vertiefung, ist der wesentliche Schritt von der spätantiken Figur mit Rückenstütze zur Säulenstatue des Styliten in Poitiers zu sehen.

Während jene Statuetten bzw. Gruppen einen Hintergrund voraussetzen, ist der SCS SYMION aus der Mellebaudis-Memorie umschreitbar. Wenn auch die figürlichen Merkmale auf der vorderen Hälfte des Denkmals versammelt sind, worin sich wieder eine Beziehung zu den eben erwähnten syrischen Pfeilerreliefs (Abb. 8) andeuten könnte, kann sie doch als ein frei aufgestelltes, vollrundes Bildwerk angesehen werden. Trotz der angegebenen Einschränkung dürfen wir darin eine frühe Form der sakralen Vollskulptur erkennen. Sie ist, wie noch die figürliche Plastik in ottonischer Zeit, unterlebensgroß. Aufgrund der Maße des erhaltenen Teiles ergibt eine Rekonstruktion die etwa 80-90 cm hohe Gestalt eines Styliten, vom Fuß bis zur Spitze der Kapuze. Es ist darüber hinaus anzunehmen, daß die Figur auf einem säulenartigen Untersatz gestanden hat, dem Charakter des Monuments entsprechend.

Im Vorhergehenden ist ein neues, wesentliches Problem angeschnitten worden: die Frage nach der Entstehung der sakralen Vollskulptur im frühen Mittelalter. Hier ist nicht der Ort, ausführlich darauf einzugehen, zumal diese Probleme in jüngster Zeit mehrfach und ausführlich behandelt worden sind⁴¹. Für jede Erörterung ist vorzuschicken, daß am einstigen Vorhandensein einer frühmittelalterlichen Plastik seit eh und je nicht ernsthaft gezweifelt wird noch werden kann. Die entscheidenden Punkte sind, wieweit plastische Schöpfungen sich der Vollskulptur annähern und zu welchem Zeitpunkt eine solche mit vollem Gewicht künstlerisch in Erscheinung tritt.

An dieser Stelle können lediglich die wichtigsten Positionen einiger neuerer Diskussionsbeiträge skizziert werden, um einen besseren Ausgangspunkt zu gewinnen. Die jüngste dieser Bemühungen, der Skulptur karolingischer Zeit gewidmet, versucht nicht nur — auf ältere Forschung zurückgreifend — theoretisch das Vorhandensein einer "Darstellung der menschlichen Gestalt im greifbaren, umschreitbaren Sinne" in karolingischer bzw. frühkarolingischer Zeit zu erweisen. Sie unternimmt es vor allem, eine ziemlich umfangreiche Gruppe meist provinzieller Werke frühromanischer Zeit auf das späte 8. und das 9. Jahrhundert festzulegen, indem sie diese in Verbindung bringt mit spätantiken Vorbildern. Der großangelegte

39. Vgl. COCHE DE LA FERTÉ, art. cit. (oben Anm. 25).

40. Jüngste Literatur zu den Schafräger-Figuren: J. KOLLWITZ, Die Statue des Guten Hirten im Seminar für Christl. Archäologie, in: Kunstwerke aus dem Besitz der Universität Freiburg i.Br. 1957, p. 7 ff. — Th. KLAUSER, Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst I., in: Jahrbuch für Antike und Christentum 1/1958. — V. H. ELBERN, Aus heidnischer und christlicher Spätantike, in: Berliner Museen, Berichte aus dem Ehem. Preuß. Kunstsammlungen, N.F.

XIII/1963, v.a. p. 18. — Speziell zur Figur mit Rückenstütze zuletzt: N. BONACASA, Segnalazioni Alessandrine II. Sculture Minori del Museo Greco-Romano di Alessandria, in: Archeologia Classica XII/1960, p. 170 ff.

41. Wichtige (ältere) Literatur dazu: P. CLEMEN, Merowingische und karolingische Plastik. Bonn 1892. — J. BAUM, La Sculpture Figurale en Europe à l'Époque Mérovingienne. Paris 1937. — R. HAMANN-MCLEAN, Merowingisch oder frühromanisch? in: Jahrbuch des Röm. German. Zentralmuseums in Mainz IV/1957, p. 198 ff.

Versuch ist für die hier erörterten Fragen unfruchtbar, weil er nicht nur die falschen Beispiele, sondern auch die unrichtigen künstlerischen Quellen getroffen hat⁴². Von Wichtigkeit ist hingegen eine kleine, etwas frühere Studie, die das Aufkommen der sakralen Freiplastik zwar erst im 10. Jahrhundert zugesteht, aber ihre Entstehung ursächlich mit dem Reliquienkult in Verbindung bringt⁴³. Dieser These ist wenige Jahre später eine andere, von einer gewissen Einseitigkeit der ersten hervorgerufene Untersuchung an die Seite gestellt worden. Sie begründet das relativ späte Auftreten der sakralen Vollskulptur damit, daß in karolingischer Zeit der Reliquienkult noch nicht "gestaltschöpferisch" werden konnte. Als wesentliche Faktoren werden die Antike genannt und "die neue Heiligenauffassung des 10. Jahrhunderts, die in bisher ungekannter Weise Laientum und Heiligkeit, Frömmigkeit und Weltleben miteinander verband..."⁴⁴.

Diese Versuche gehen also von der selbstverständlichen Voraussetzung aus, daß in vorkarolingischer Zeit mit dem Auftreten einer sakralen Vollskulptur nicht zu rechnen sei⁴⁵. Diese Voraussetzung wird durch das Fragment eines umschreitbaren, statuenhaften Monumentes des Säulenheiligen Symeon in der Mellebaudis-Memorie als fragwürdig erwiesen, — auch dann, wenn man sich der oben erwähnten Einschränkung bewußt bleibt. Wenn man dieses Denkmal ernst nimmt, muß man annehmen, daß die Vorgänger der sakralen Vollskulptur des 10. Jahrhunderts in die Zeit der Merowinger zurückreichen.

Angesichts des Fundortes des Fragmentes mit der Aufschrift HIC SCS SYMION neben dem Altar der Mellebaudis-Memorie und zusammen mit dem Fragment einer großen Darstellung Christi am Kreuz über den Schächern, kann eine kultische Bestimmung der Skulptur als sicher angenommen werden. Aber welchem konkreten kultischen Anliegen sollte sie dienen? Daraus ergeben sich zwei weitere Fragen: Stand die Kultstatue des hl. Symeon in Verbindung mit Reliquien oder reliquienähnlichen Erinnerungstücken, die sich in der Mellebaudis-Memorie befanden und, was hat sie überhaupt in Verbindung mit diesem ihrem Fundort zu bedeuten? Für die Beantwortung der ersten Frage kann man auf Feststellungen zurückgreifen, die bereits L. Levillain in seiner kritischen Zusammenfassung der gelehrten Diskussion nach der Veröffentlichung des "Hypogée-Martyrium" durch Camille de la Croix getroffen hatte. An die ebenfalls in der Umgebung des Altars der Memorie gefundene Inschrifttafel mit dem Wortlaut

+ EMMA + NVHEL
NVBIS CVM D(eu)S

knüpft er die bei G. B. de' Rossi erwähnte Beobachtung an, daß dieser Text in den Inschriften auf palästinensischen Denkmälern, vor allem den bekannten Ampullen aus Monza

42. Chr. BEUTLER, Bildwerke zwischen Antike und Mittelalter. Unbekannte Skulpturen aus der Zeit Karls des Großen. Düsseldorf 1964. Rez. V. H. ELBERN, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 28/1965, p. 261 ff. und H. FILLITZ, in: Kunstchronik 1966, p. 6 ff. Cfr. auch F. SALET, in: Bulletin Monumental CXX/1962, p. 379 f. zu einem vorveröffentlichten Teil des obgen. Buches.

43. H. KELLER, Zur Entstehung der sakralen Vollskulptur in der ottonischen Zeit, in: Festschrift für Hans Jantzen. Berlin 1951, p. 71 ff.

44. H. SCHRÄDE, Zur Frühgeschichte der mittelalterlichen Monumentalplastik, in: Westfalen 35/1957, v.a. p. 56 und 63.

45. Wobei stets abgesehen wird von der Sonderrolle der tief ins früheste Mittelalter zu verfolgenden plastischen Darstellung Christi am Kreuz. Vgl. KELLER, Zur Entstehung der sakralen Vollskulptur, a.a.O., loc. cit. — BEUTLER, Bildwerke zwischen Antike und Mittelalter, a.a.O., p. 27 ff. — R. HAUSSEHERR, Der tote Christus am Kreuz. Zur Ikonographie des Gerokreuzes. Bonn (Diss.) 1963, v.a. p. 108 ff. — Das Kreuz war nie Vollskulptur, ist aber als allein stehendes Monument nachweisbar. Vgl. V. H. ELBERN, Die Stele von Moselkern, in: Bonner Jahrbücher 155/156, 1955/1956, p. 184 ff. — DERS., Das Relief der Gekreuzigten in der Mellebaudis-Memorie zu Poitiers, a.a.O., v.a. p. 159 ff.

und Bobbio, häufig wiederkehrt⁴⁶. Levillain schließt sich auch dem daraus gezogenen Schluß de' Rossis an, "que des reliques de la Sainte-Croix ou des eulogies des sanctuaires de Palestine avaient dû servir à dédier la crypte et à consacrer l'autel au culte et à l'adoration de Jésus-Christ"⁴⁷. Schließlich erinnert er daran, daß es für Mellebaudis nicht schwer sein konnte, solche Reliquien und Eulogien in Poitiers selber zu erhalten. Seit den Tagen der Königin Radegunde wurde sogar eine Partikel des "erzheiligen Kreuzes" (Gregor von Tours) in der Stadt gehütet. Die Fürstin hatte durch eigene Boten noch weitere Reliquien und Eulogien aus dem Heiligen Lande nach Poitiers bringen lassen: *misitque pueros iterum Hierosolymis ac per totam Orientis plagam. Qui circumueunt sepulchra sanctorum martyrum confessorumque, sanctorum reliquias detulerunt...*⁴⁸.

Mit gutem Recht, wenn auch aus falschen Gründen und mit irrigen Schlußfolgerungen, hatte L. Levillain das Fragment der Figur mit der Aufschrift HIC SCS SYMION in diese Überlegungen miteinbezogen. Das Vorhandensein dieses einstigen Monumentes wird erst ganz verständlich, wenn man annimmt, daß auch Eulogien eines der beiden Säulenheiligen mit dem Namen Symeon in der Mellebaudis-Memorie aufbewahrt und verehrt wurden, sei es vom Tellneshin oder, was wahrscheinlicher ist, vom "Mons Mirabilis". Ob der Wortlaut der Inschrift darauf hinweisen soll? Über den Charakter einer Memoria hinaus wäre die Kapelle damit ein wirkliches "Martyrium" geworden. Es war die Reliquie bzw. die Eulogie, die in dem säulenähnlichen Stylistenbilde den Heiligen selber in der Kapelle "präsent" sein ließ und der Memoria damit tiefen Sinn verlieh: "L'image qui cherchait à fixer non point l'apparence des choses, mais leur signification profonde, ne figurait pas la dépouille matérielle du saint frappé de mort, mais ce saint lui-même animé d'une vie intense"⁴⁹.

Es ist andernorts aufgewiesen worden, daß das "Hypogée-Martyrium" bei Poitiers eine *commemoratio* des Heiligen Grabes in Jerusalem sein wollte, mit den Mitteln und im Sinne einer mittelalterlichen Architektur "kopie"⁵⁰. Dies hatte sich aus der Summierung mehrerer wichtiger "Bild"-Faktoren ergeben: der monumentalen Darstellung Christi am Kreuz über den Schächern, aus dem fragmentarischen Relief "des deux martyrs crucifiés" mit Sicherheit nachgewiesen; der Aufstellung dieses Males zwischen dem Altar und einem Kenotaph, dem aus der alten Literatur über das Heilige Grab bekannten *lectus unius hominis capax*⁵¹; vor allem aus der Gesamtanlage des kleinen Raumes, und schließlich aus dem Wortlaut der wich-

46. DE LA CROIX, op. cit. p. 77. Taf. XII. — LEVILLAIN, art. cit. p. 381. — Zu den palästinensischen Ampullen vgl. das Anm. 27 zit. Buch von A. GRABAR, v.a. p. 64 f.

47. G. B. DE' ROSSI, Allocution en présentant à l'Académie le travail de P. C. de la Croix ayant pour titre "Monographie de l'Hypogée-Martyrium de Poitiers". Academia Pontificia, Rom 1886, p. 6. (Abdruck bei LECOINTRE-DUPONT, L'Hypogée des Dunes de Poitiers 1888, p. 3 ff.).

48. Gregor von Tours, De Gloria Martyrum I, 5. Migne P.L. 71, 725.

49. A. GRABAR, Martyrium, II. Paris, 1946, p. 39. Auch in einer anderen Nachbildung des Heiligen Grabes, aus karolingischer Zeit, in Fulda, sind Eulogien aus dem Heiligen Lande nachgewiesen: vgl. G. DALMAN, Das Grab Christi in Deutschland. Leipzig 1922, p. 26 ff., auch GRABAR, Martyrium II. a.a.O., p. 174 ff. —

Über die Gleichsetzung der Stylisten mit Martyrern vgl. LASSUS, Sanctuaires chrétiens de Syrie, a.a.O., p. 283, 287 f.

50. Dazu grundlegend: R. KRAUTHHEIMER, Introduction to an iconography of medieval architecture, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes V/1942, p. 1 ff., ferner G. BANDMANN, Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger. Berlin 1951, v.a. p. 48 ff. — Für die Mellebaudis-Memorie vgl. ELBERN, Das Relief der Gekreuzigten, a.a.O., v.a. p. 181 ff.

51. Adamnanus, De locis sanctis, lib. I, 2, 10, Cfr. Adamnan's De locis sanctis, ed. D. Meehan. Script. lat. Hiberniae. Dublin 1958, p. 44, Zl. 32 f. — In meinen Anm. 4 zit. Aufsätzen hat sich bei dem wiederholten Zitat dieser Stelle ein sinnentstellender Schreibfehler eingeschlichen. Es muß statt *minus hominis capax* heißen: *unius hominis capax*.

tigsten Inschriften⁵². Nunmehr wird der Charakter des Hypogäums als Nachbildung des zentralen Heilsortes im Heiligen Lande durch ein weiteres wichtiges Bilddokument bekräftigt, durch das Monument des Säulenheiligen Symeon, das nur im Zusammenhang mit heilsmächtigen Reliquien oder reliquienähnlichen Eulogien zu verstehen sein dürfte. Der Besuch an den Lebensorten der Stylisten, in Qālāt Semān und auf dem θαυμαστών ὄρος, muß für die Pilger ins Heilige Land wichtig gewesen sein. Im Falle des Thaumastoriten ist die Blüte dieser Wallfahrt bis in die Kreuzfahrerzeit erwiesen⁵³. Daß es theologisch sinnvoll ist, das Bild des Stylisten neben dem Bilde Christi am Kreuz aufzustellen, wie es auf Grund der Fundnachrichten in der Mellebaudis-Memorie der Fall gewesen sein dürfte, ist oben gezeigt worden. Die Zusammengehörigkeit Christi und seines Nacheiferers setzt sich schließlich auch in der Verherrlichung und im Kult fort: "Solidaires dans la souffrance et la mort les cohéritiers de Dieu, que sont les martyrs et le Christ, le sont aussi dans la gloire, dans la glorification qu'on leur doit et, par conséquent, dans le culte qu'on leur voue"⁵⁴.

Neben diese wichtige Bestätigung des bereits früher erarbeiteten Verständnisses der Mellebaudis-Memorie als einer Nachbildung heilbringender Stätten im Heiligen Lande tritt die Bedeutung des Fragmentes für die Ikonographie und die künstlerische Gestaltung des Stylistenbildes. Eine freiplastische Darstellung war in ihrem Umkreis bisher nicht bekannt. Jüngst ist einmal die Frage gestellt worden, ob statt der bisher vermuteten gemalten Großdarstellungen als Wurzel bzw. Ausgangspunkt der Stylisten-Ikonographie nicht steinerne Bildwerke angenommen werden sollten⁵⁵. Diese Frage erhebt sich jetzt aufs neue. Mit Sicherheit kann gesagt werden, daß plastischen Darstellungen nunmehr größere Bedeutung dafür zuerkannt werden muß, als dies bisher geschehen ist.

Als wichtigstes Nebenergebnis der hier vorgelegten Untersuchung können die Schlußfolgerungen angesehen werden, die sich für die Entstehung der sakralen Vollskulptur im abendländischen Frühmittelalter ergeben. Wenn die Zusammenhänge richtig gesehen sind, dann können rundplastische Kultstatuen — in der oben gegebenen Einschränkung verstanden — bereits in vorkarolingischer Zeit angenommen werden. Der Hinweis auf mögliche Vorbilder verknüpft mit der christlichen Antike, ohne im Einzelnen festzulegen. Wichtig ist sodann die Verbindung mit Reliquien bzw. Eulogien, die für den erhaltenen Überrest einer solchen Figur vorauszusetzen war und die enge Beziehung zum Reliquienkult bestätigt, die schon früher für die Entstehung der sakralen Vollskulptur angenommen worden ist.

52. Eine neue Prüfung der wichtigsten Inschriften in der Mellebaudis-Memorie, die soeben veröffentlicht worden ist, betont den Charakter des Monuments als einer privaten Grabstätte: Chan. TONNELIER, Les Inscriptions de l'Hypogée de Mellebaude à Poitiers, in: Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest, 4. Sér. VIII/1965, p. 243 ff. Die hohe Bedeutung, die hier der historisch sonst nicht greifbaren Persönlichkeit des Mellebaudis (ebda. p. 249 ff.) zuerkannt wird, steht in auffallendem Kontrast zur Nichtbeachtung der Erscheinungsform der Memoria und ihrer Ausstattung, d.h. aller archäologisch-kunsthistorischen Faktoren, deren Interpretation daher nicht ernstlich berührt wird. Im übrigen ist die Chan. Tonnellier gelungene Ergänzung und Neudeutung einiger der wichtigsten Inschriften des Hypogäums von hohem Interesse für das Verständnis der Grablage des Mellebaudis.

53. LASSUS, Sanctuaires chrétiens de Syrie, a.a.O., p. 287 u. Anm. 3.

54. GRABAR, Martyrium II., a.a.O., p. 336, als Zitat

nach Johannes Damascenus, De imaginibus I, 20-21 und III, 9. Migne P.G. 94, 1252 und 1332.

55. ELBERN, Eine frühbyzantinische Reliefdarstellung des älteren Symeon Stylites, a.a.O., p. 304. — Über die weiter oben (vgl. Anm. 40) erwähnten frühchristlichen Statuetten mit Rückenstütze hinaus wären in der Ahnenreihe des S. Symeon aus Poitierserner zu benennen: die einer Säule eng verbundene Nike-Figur in der Dumbarton Oaks Collection (Kl. WESSEL, Koptische Kunst. Recklinghausen 1963, Abb. 69 und p. 92); eine freistehende koptische Figur mit Brustkreuz und gerundetem Rücken in New York, Brooklyn Museum (Acc. nr. 63. 36, unveröff.); endlich die säulenhafte Statuette eines Mönches oder Abtes mit Kapuze und kreuzverzertem Brustschmuck, aus S. Martino di Copanello (cfr. G. JACOPI, in: Akten des IX. Internationalen Kongresses für Byzantinische Studien, Bd. I. Athen 1955, p. 205, Taf. 29, 2). Mit diesen Vergleichsbeispielen mag die ostmediterrane Herkunft des Figurentypus bekräftigt werden.

Der gegebene zeitliche Ansatz um 700 für das Fragment aus der Mellebaudis-Memorie kann freilich nicht allgemein und absolut auch für die mit ihr gegebene Frühform der mittelalterlichen Vollskulptur genommen werden, er ist vielmehr zu differenzieren. Aus dem religionsgeschichtlichen und dem ikonographischen Hintergrund der Untersuchung ging hervor, wie stark die christlich/antike — byzantinische Komponente offensichtlich am Werden der abendländischen Bildkunst und auch an der Entstehung einer freistehenden sakralen Plastik beteiligt gewesen ist⁵⁶. Es darf als symptomatisch gelten, daß das Eindringen solcher Einflüsse an einem Beispiel aus dem südwestlichen Gallien faßbar wird. Dieser Teil des Landes stand dem Austausch mit dem Mittelmeerbecken allezeit offen. Es ist möglich, dies sowohl an den Bewegungen des Handels als auch an — beispielsweise — der Ausbreitung des Mönchtums als einer ausgesprochen östlichen Frömmigkeitsform deutlich nachzuzeichnen⁵⁷. In anderen Teilen Galliens liegt die zeitliche Schwelle anders. So wird man festhalten müssen, daß es wichtig ist, die regionalen Unterschiede in der Entwicklung der einzelnen Länder nördlich der Alpen im frühen Mittelalter für die Kunstgeschichte sorgfältig zu beachten. In einer nebenbei gegebenen Bemerkung H. Kellers ist dies angedeutet: "... die Spottlust, die Bernhard von Angers erfaßte, als er in Südfrankreich Skulpturen sah, beweist zu mindesten, daß es in Nordfrankreich eine karolingische Plastik nicht gegeben haben kann"⁵⁸. Es sind wohl nicht zuletzt die Beziehungen zum christlichen Osten gewesen, die es mit sich gebracht haben, daß die Entwicklung im südwestlichen Frankreich früher diesen Gang genommen hat als im germanisierten Nordosten des Landes⁵⁹.

Berlin.

Victor ELBERN.

56. Es wäre wichtig und aufschlußreich, in diesem Zusammenhang der Frage nachzugehen, ob dabei nicht gerade die volkstümlichen Kunstformen besonders stark beteiligt gewesen sind.

57. Zum Handel vgl. die oben Anm. 18 zitierte Literatur. Zum Mönchtum cfr. F. PRINZ, Die Entwicklung des altgallischen und merowingischen Mönchtums, in: Das erste Jahrtausend. Kultur und Kunst im west-

lichen Abendland an Rhein und Ruhr, Textband I. Düsseldorf 1962, p. 223 ff., v.a. p. 245 und Karte 3. — Zur allgemeinen Bedeutung der Stylitenverehrung für die frühe christliche Bildkunst vgl. oben Anm. 16.

58. KELLER, Die Entstehung der sakralen Vollskulptur, a.a.O., p. 88 f. (Hervorhebung zugefügt).

59. Vgl. F. EYGUN, Art des Pays d'Ouest. Paris 1965, p. 39 ff. passim.

LE MÉDAILLON BYZANTIN DE CHARROUX

par A. FROLOW

Le trésor de l'abbaye de Charroux, dans la Vienne, possède deux reliquaires découverts, en 1856, dans une cachette aménagée, peut-être pendant les guerres de religion, dans un des murs de remplissage du cloître¹. L'une de ces châsses porte l'empreinte de l'art vénitien du XIV^e siècle. L'autre, est composée de plusieurs parties de dates et de provenances diverses. La plus récente, marquée aux fleurs de lis et aux tours de Castille, est une œuvre française du temps de saint Louis ou peut-être de Philippe III le Hardi (fig. 1). C'est un tableau carré, plus exactement une boîte plate et peu profonde, posée verticalement sur un pied circulaire. L'extérieur est tapissé de filigranes en argent doré, qui servent de fond à de petites appliques niellées serties en cabochons. Chacune des deux faces principales est divisée en trois parties formant des volets triangulaires. Celui du milieu se soulève, les deux autres se rabattent sur les côtés, de sorte, qu'une fois ouvert, l'objet présente l'aspect d'un triangle équilatéral avec un espace rectangulaire évidé en son milieu. On voit apparaître, alors, des figures gravées : sur l'avvers

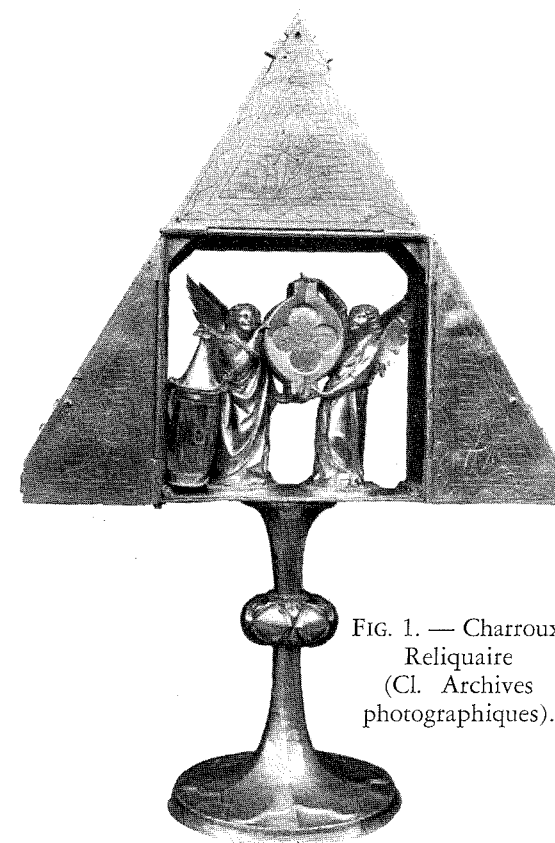


FIG. 1. — Charroux.
Reliquaire
(Cl. Archives
photographiques).

1. A. BROUILLET, Description des reliquaires trouvés dans l'ancienne abbaye de Charroux, le 9 août 1856, Poitiers, 1861 (un résumé de cet ouvrage est paru, sous le même titre, dans le Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest, 1857, p. 173 sq.); F. DE MÉLY, Exuviae sacrae constantinopolitanae, III, Paris, 1904, p. 189, fig. 7; L. SERBAT, dans Congrès archéologiques de France, LXXIX^e session, Angoulême, 1912, I, p. 117 sq.; [J. DUPONT et J. TARALON], Les trésors des églises

de France, Musée des Arts Décoratifs, Paris, 1965, n° 344, pl. 108-109. Pour le reliquaire qui retiendra, ici plus particulièrement l'attention, voir aussi J. EBERSOLT, dans le Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France, 1925, p. 143, ainsi que A. FROLOW, La Relique de la Vraie Croix, Recherches sur le développement d'un culte, Paris, 1961, n° 272 et Les Reliquaires de la Vraie Croix, Paris, 1965, p. 111.



FIG. 2. — Charroux. Médaillon roman (Cl. Archives photographiques).

des volets, le Christ en majesté et deux moines agenouillés, — sans doute les donateurs —, sur le revers, des tours appareillées. Dans le vide ménagé à l'intérieur, se dressent deux statuettes d'anges d'une facture médiocre qui soutiennent un médaillon, dont le couvercle ajouré en quadrilobe laisse apercevoir un autre médaillon, plus petit et attribuable, semble-t-il, au XII^e siècle (fig. 2, a et b). Le décor en est gravé. Chaque face représente une image du Christ ; le pourtour porte l'inscription HIC CARO ET SANGVIS CHRISTI CONTINETVR. Enfin, à l'intérieur de ce bijou de l'époque romane est enchâssé un troisième médaillon, celui-ci d'origine byzantine. C'est cet objet que nous nous proposons d'examiner plus en détail.

Il s'agit d'un *encolpion* en or de 0 m 03 x 0 m 025, de forme ovale, ouvrant à charnière vers le haut (fig. 3-6). Les bords sont arrondis par le frottement, ce qui témoigne d'un usage prolongé. Une lame de cristal de roche protège, dans la valve du fond, des reliques, dont l'identification est d'autant plus malaisée que l'attention se partage entre l'œuvre byzantine et les additions que l'on y apporta après son transfert en Occident. L'inscription gravée sur le médaillon roman aurait pu convenir à un ostensor eucharistique, si l'usage des meubles de cette espèce n'avait été introduit seulement à partir du XIV^e siècle². Les orfèvres occidentaux ont enchâssé d'autres reliquaires grecs, d'une façon plus ou moins analogue, dans des monstrances pédiculées munies de volets³. L'erreur pouvait porter plus facilement sur le contenu de l'objet que sur sa destination. Il eut été tentant, dès lors, d'associer les désignations *de caro et de sanguine* aux reliques de l'Ombilic ou du Prépuce. Ce sont justement les termes employés par un chroniqueur du XII^e siècle pour décrire la "Sainte Vertu" que l'Enfant Jésus aurait remis de ses propres mains à Charlemagne, que l'on devait découvrir plus tard, en 1080, dans l'abbaye de Charroux, et dont l'identification avec le Prépuce a été expressément formulée en 1380, par l'anti-pape Clément VII⁴. Pourtant Byzance semble avoir ignoré les cultes de cette espèce, et, en tout état de cause, le fragment cruciforme de bois avec une tache rouge, que l'on distingue au milieu de la logette, ferait songer plutôt à une parcelle

2. M. ANDRIEU, *Aux origines du culte du Saint-Sacrement, Reliquaires et monstrances eucharistiques*, *Analecta Bollandiana*, LXVIII, 1950, p. 397 sq.

3. Par ex. FROLOW, *La Relique*, nos 157 et 249.

4. Cf. G. CHAPEAU, *Les grandes reliques de l'Abbaye de Charroux*, *Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, 3^e série, VIII, 1928, p. 115 sq. Les passages du

texte du XII^e siècle qui nous intéressent sont cités pp. 120 et 123 (*munuscula ex mea carne et sanguine*) ; l'auteur se refuse d'accepter l'identification de 1380. Pour les monuments qui attestent l'existence du culte du Prépuce et de l'Ombilic en Occident, dès le XI^e siècle, voir FROLOW, *La Relique*, nos 123 et 462. Les témoignages grecs correspondants font défaut.

de la Vraie Croix teintée du sang du Christ (fig. 3)⁵. Quant aux grains de sable (?) enchâssés sous la traverse de cette croix, il vaut certainement mieux renoncer à en préciser la provenance exacte.

L'objet était muni, à l'origine, d'une bélière mobile, qui devait exister encore au XII^e siècle : un trou a été percé au sommet du médaillon roman pour lui ménager un passage. L'auteur du reliquaire gothique a jugé plus expéditif de l'enlever d'un coup de pince. Le tenon et son charnon ont toutefois été conservés. Ce dernier étant creux, il est probable qu'il y avait, dans son prolongement, deux perles montées sur tige, ainsi qu'on le voit souvent sur d'autres bijoux byzantins munis de bélières⁶. Il est également possible, bien que ce soit moins fréquent, qu'une perle ou une pierre précieuse enrichissaient la partie inférieure de la face principale du médaillon. Un tube fileté réunit, à cet endroit, les deux volets afin d'en assurer la fermeture : on devait y visser une sorte de goupille, dont la tête ne pouvait manquer d'ajouter à l'effet décoratif de l'ensemble⁷.

Le décor iconographique est composé de trois personnages. La face antérieure représente la Vierge debout, dans une attitude gracieuse et animée (fig. 4). Le visage est dirigé vers le spectateur, mais le corps est vu de côté, plus exactement de dos, comme en profil perdu ; la main droite est baissée, on devine la gauche qui se porte vers la joue. En dépit d'une allure presque dansante, cette silhouette contournée rappelle les représentations de la Mère de Dieu dans la scène du Crucifiement. Une légende appropriée remplit, du reste, le champ, partagée en



FIG. 3. — Charroux. Reliquaire byzantin : intérieur et bordure de la face antérieure (Archives photographiques).

5. Suivant MÉLY, *op. cit.*, *ibidem*, le médaillon de Charroux renferme une épine de la Sainte Couronne. Mgr Pie, archevêque de Poitiers, avait soutenu l'identification avec la Vraie Croix (CHAPEAU, *op. cit.*, p. 127 ; cf. *Gallia Christiana*, II, p. 1277). La présence de taches de sang du Christ sur des morceaux de la relique de sa croix est attestée dès le XI^e siècle : FROLOW, *La Relique*, n° 207 ; cf. peut-être nos 475 et 867, 1. La comparaison est également à soutenir avec des fragments de la Vraie Croix qui ont distillé miraculeusement des gouttes de sang (*ibidem*, nos 454, 536, 701 bis), ainsi qu'avec des pierres de la Terre Sainte teintées de sang (*ibidem*, nos 627, 907, 918, 974 ; voir aussi PERDICAS D'EPHÈSE, *Expositio memorabilium... quae Hierosolymis sunt*, MIGNE, PG, CXXXII, col. 965). L'identification n'en demeure pas moins incertaine. Le sang du Christ avait ajouté à la sainteté de sa croix (FROLOW, *La Relique*, pp. 49 sq. et 61 ; cf. n° 273) mais, si plus d'une staurothèque contenait des reliques des deux espèces, c'était, en règle générale, dans des compartiments séparés, et la présence de l'une n'authentifiait pas l'autre (par ex., *ibidem*, nos 73, 3, 166, 331,

etc.). En ce qui concerne le bois de la Vraie Croix, l'attention se portait de préférence, dans ce sens, sur la trace des clous de la Passion (*ibidem*, nos 403, 579, 1093).

6. Par ex., Ch. AMIRANACHVILI, *Les émaux de Géorgie*, Paris, 1962, fig. reproduites pp. 27, 30, 39, 42 et 56 ; L. PISARSKAJA, *Pamjatniki vizantijskogo iskusstva V-XV vekov v Gosudarstvennoj Oruzhejnoj Palate*, Léninegrad-Moscou, 1965, pl. XXXI-XXXV et suiv.

7. Cf. une croix pectorale pliante décorée d'émaux du XI^e siècle, dont les deux volets sont assujettis l'un à l'autre par de petites rosettes finement ciselées : *Sotoby and Co Catalogue of Highly Important Works of Art... April 27th 1965*, n° 34. Ailleurs, la partie inférieure du montant est ornée d'un cabochon ou d'une camée : par ex., AMIRANACHVILI, *op. cit.*, fig. à la p. 30 ; O. VON FALKE et H. FRAUBERGER, *Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters... Ausstellung zu Düsseldorf 1902*, Frankfurt, 1904, pl. 41 ; E. MEDDING-ALP, *Rheinische Goldschmiedekunst in Ottonischer Zeit*, Coblenz, 1952, fig. 7 ; etc.

deux colonnes : + εἰδοῦ (sic) + + ὁ υἱός σου +, "Voici ton fils" (Jean, XIX, 26). Sur le volet du revers (fig. 5) sont figurés saint Dométios et saint Pantéléimon, en pied également, et tenant, le premier, un livre ou plutôt un rouleau, et, l'autre, sa trousse de médecin (+ ὁ ἅγιος Δομέτι[ο]ς // ὁ ἅγιος + Παντελήμων). Sur la tranche est niellée une invocation en petites capitales sans accents, comme dans les autres légendes que l'on vient de citer : + Παναγία Θεοτόκε, τὸν χρόνον τῆς ζωῆς μου μὴ ἐγκαταλείπεις



FIG. 5. — Charroux. Reliquaire byzantin, revers (Cl. Archives photographiques).



FIG. 4. — Charroux. Reliquaire byzantin, face antérieure (Archives photographiques)

(ΕΝΚΑΤΑΛΕΙΠΕΙΣ) με, ἄνθρωπ + εἶνῃ προστασία μὴ καταπιστεύεις με, ἀλλ' ἀ[ντι]λαβοῦ μου καὶ ἐλεησόν μου. Ἀμήν, "Toute-sainte Mère de Dieu, ne m'abandonne pas durant le temps de ma vie, ne me confie pas à la protection des hommes, mais viens à mon secours et aie pitié de moi. Amen" (fig. 6). M^{lle} Suzy Dufrenne, particulièrement bien informée, me signale que ce texte

reproduit une prière de la liturgie byzantine : c'est l'un des *théotokia* des Grandes Complies⁸.

Le travail est fin et la conception témoigne du goût et de l'imagination de l'orfèvre. Le propos était de tirer parti de l'emploi simultané, sur un fond d'or vierge, du noir des nielles et des incrustations d'un or vert, presque blanc, comme de l'argent, qu'une gravure peu profonde anime d'ombre légères. Les photographies dont nous disposons ne suffisent pas à rendre l'effet délicat de polychromie ainsi obtenu. Chaque procédé technique a été employé avec beaucoup de liberté. Les traits du visage de la Vierge et de saint Pantéléimon sont niellés sur des lames d'or incrusté ; pour le visage de saint Dométios on a préféré conserver l'or du fond. Le nielle a été utilisé pour représenter les vêtements de la Vierge et la plus grande partie du vêtement de saint Dométios ; la trousse de saint Pantéléimon (que la photographie fait paraître en relief, ce qui n'est pas le cas, en réalité) devait être également niellée, mais

son vêtement est indiqué par une incrustation d'or vert. L'ensemble produit une impression flatteuse de teintes légères, agréablement assorties, et qui se fondent les unes dans les autres. La présence de deux perles aux extrémités du charbon de la bélière, et peut-être d'une pierre précieuse sur la face antérieure du médaillon, devait le rendre encore plus chatoyant.

Reste à considérer divers problèmes d'ordre archéologique. Quelle était, tout d'abord, la destination originale de ce petit reliquaire ? Sa valeur artistique, le prix qui s'attachait à son contenu sacré, pouvaient certainement se suffire. Pourtant l'iconographie de l'avvers laisse supposer qu'il s'agit d'une pièce détachée d'un ensemble plus considérable. L'image de la Vierge et la légende qui l'accompagne présentent un caractère insolite si on les considère en dehors de la scène du Crucifiement. Il faut imaginer, placés en regard, un crucifix et un second médaillon représentant l'apôtre Jean avec la citation correspondante : "Voici ta Mère". La composition complète figure sur des croix pectorales, comme celle dite "de



FIG. 6. — Charroux. Reliquaire byzantin, inscription sur la tranche (Cl. Archives photographiques).

8. E. MERCIENIER et F. PARIS, *La prière des Églises de rite byzantin*. Amay-sur-Meuse, 1937, I, p. 71.

l'archiprêtre" au trésor de Monza⁹. Le médaillon de Charroux n'en reproduit qu'un personnage.

Deux hypothèses sont à envisager qui permettraient de préciser davantage. Ainsi que les orfèvres occidentaux le faisaient pour des ostensoirs, les Byzantins ont parfois enchâssé des reliquaires pectoraux dans d'autres objets de dimensions plus considérables. La sacristie de Saint-Pierre de Rome possède un triptyque en argent finement ciselé, du XI^e ou du XII^e siècle, qui sert d'écrin à une petite croix en émail suspendue par deux perles à une grosse bélière cubique¹⁰. D'autres *encolpia* émaillés ont été sertis, entre 1125 et 1164, dans le revêtement de l'icône de Chachuli, en Géorgie¹¹. Le médaillon de Charroux pouvait compléter, d'une façon analogue, le décor d'une staurothèque en forme de tableau où l'on voyait, de part et d'autre du Christ mort, voire d'un morceau de la Vraie Croix, les deux témoins principaux de la scène du Crucifiement : la Vierge et saint Jean. Le trésor de Saint-Marc de Venise fait connaître des tableaux de cette espèce entièrement constitués par un assemblage de reliquaires amovibles plus petits¹². Il y a encore moins de difficulté à accepter le choix du sujet¹³.



FIG. 7. — Chaîne en or du VI^e siècle (Collection privée).

Une autre solution semble cependant préférable. Le bijou de Charroux pouvait avoir fait partie d'une parure personnelle complétée par les deux autres pièces dont son iconographie laisse supposer l'existence. M^{me} Marie-Madeleine Gauthier me signale une chaîne en or du VI^e siècle ornée d'une croix qui est suspendue entre deux reliquaires, — aniconiques, il est vrai, et en forme de tubes (fig. 7)¹⁴. Un collier semblable appartient au Musée de Cleveland¹⁵, un autre à la Collection de Dumbarton Oaks, à Washington^{15 bis}. Ailleurs, la croix et les reliques font défaut, mais la chaîne reste ornée de trois pendentifs. Il en était ainsi parfois des *bullae aurea* des Étrusques et des Romains¹⁶. L'art de la période de la migration des peuples fait

9. FROLOW, *op. cit.*, n° 159 et *Les Reliquaires*, p. 165. Cf. divers autres exemples cités dans les ouvrages suivants : K. MIJATEV, *Palestinski krästove v Bălgarija*, *Annuaire du Musée National de Sofia*, 1921, p. 59 ; J. KVET, *Enkolpion mětskébo musea v Luněch*, *Niederlän Sbornik*, Prague, 1925, p. 130 sq. ; E. KING, *The Date and Provenance of a Bronze Reliquary Cross in the Museo Cristiano*, *Memorie della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, II, 1928, p. 193 sq. ; J. BRAUN, *Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung*, Fribourg-en-Brisgau, 1940, p. 460. Même composition, accompagnée de légendes identiques, sur des objets d'une forme différente, par ex. FROLOW, *La Relique*, nos 162, 165, 284, etc.

10. *Ibidem*, n° 427. Cf., pour une époque plus récente, un médaillon du XVI^e siècle provenant de Chalki, qui était destiné à être suspendu à une chaîne et qui renferme une petite croix munie d'une bélière : [M. ROSS], *Early Christian and Byzantine Art...*, Baltimore, 1947, n° 448.

11. AMIRANACHVILI, *op. cit.*, p. 94 sq.

12. Voir Δελτίον της Χριστιανικής 'Αρχαιολογικής 'Εταιρείας, 4^e série, IV, 1966, p. 225 sq.

13. FROLOW, *Les Reliquaires*, pp. 164 sq. et 249 sq.

14. *Sotby and Co Catalogue...*, n° 34. La destination de tubes de cette espèce n'est pas absolument certaine. Ce pouvaient être aussi bien des reliquaires que des amulettes contenant un texte prophylactique gravé sur une lamelle en or : voir en dernier lieu J. HEURGON, *Le trésor de Ténès*, Paris, 1958, p. 57 sq.

15. *The Cleveland Museum of Art Handbook*, 1958, fig. 67. Cf. un collier en or du VI^e siècle trouvé à Mersina (Cilicie) ; l'objet est formé d'une croix entre deux médaillons, auxquels s'ajoute, il est vrai, une amulette en forme de griffe d'un fauve : N. KONDAKOV, *Russkie klady, Izsledovanija drevnostej velokoknjažeskago perioda*, Saint-Petersbourg, 1896, pl. XVIII, 12.

15 bis. M. ROSS, *Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, II, Washington, 1965, n° 6B, pl. XII ; cf. nos 6A et 79C, pl. XIII et XCV.

16. E. SAGLIO, art. *Armilla et Bulla*, dans *Dict. des Antiquités grecques et romaines*, I, fig. 531, 892 et 893. Cf. l'imitation de cet ornement dans les fresques du IX^e siècle à Qumtura : A. VON LE COQ, *Die Buddhistische spätantike Mittelasiens*, VII, Berlin, 1933, pl. 26-28.

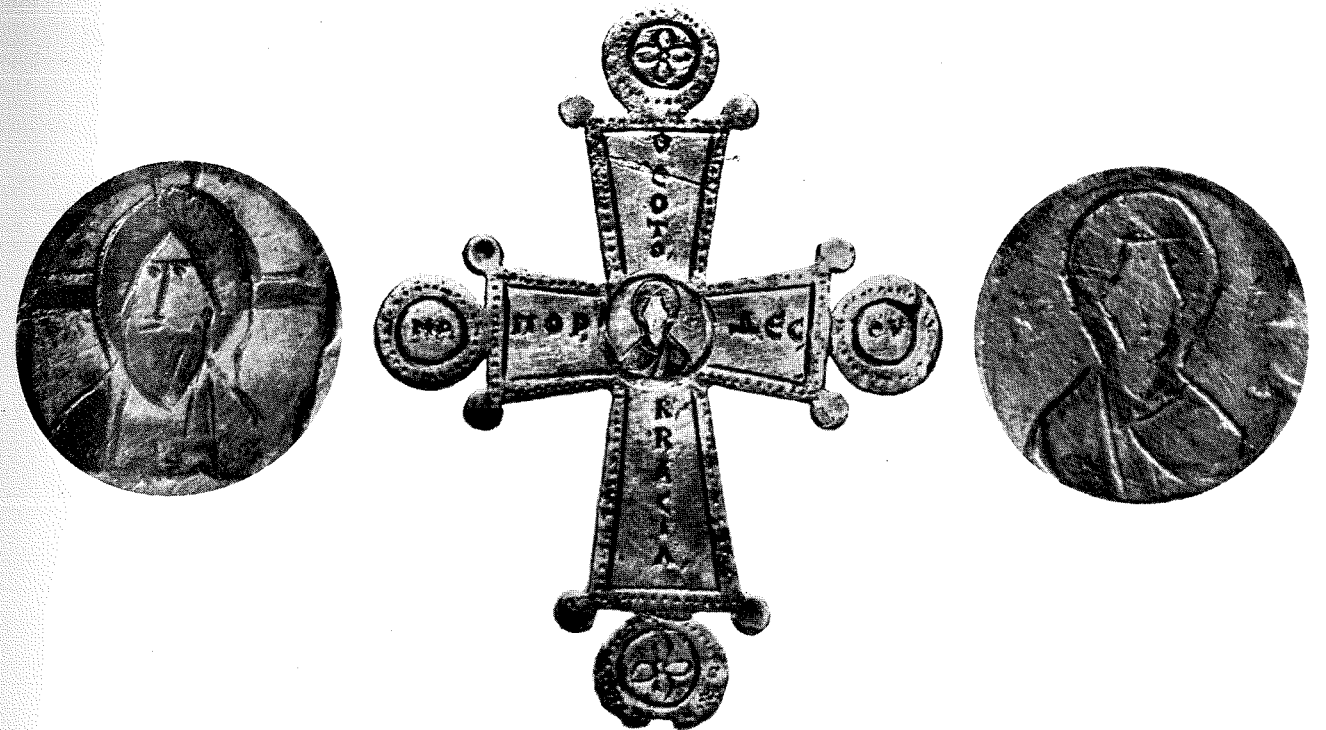


FIG. 8. — Washington, collection Dumbarton Oaks. Croix en argent, revers et médaillons des deux faces.

connaître d'autres exemples du même genre¹⁷, et telles étaient probablement les torques ornées de trois boules ou de trois perles (*μανία τριουβα*) qui étaient utilisées à Byzance en guise d'insigne de la dignité palatine de candidat¹⁸. On tiendra compte aussi de ces ornements pectoraux trouvés en Russie, dont les plus anciens datent du XI^e siècle, et qui forment des ensembles iconographiques cohérents bien qu'ils soient composés de médaillons niellés ou émaillés représentant des personnages isolés¹⁹. Autant de monuments qui viennent à l'appui de cette seconde hypothèse, confirmée, d'autre part — et cette fois je dois la remarque à M. Jean-Claude Toulouse — par l'usure des bords du médaillon de Charroux, que seul peut expliquer un frottement prolongé de l'or contre le tissu des vêtements.

En ce qui concerne la date, il y a lieu de tenir compte, en premier lieu, du *terminus ante quem* qui ressort de la présence du médaillon où fut enchâssé, vers la fin de l'époque romane, le petit reliquaire byzantin qui forme l'objet de cette étude. L'examen des caractères paléographiques des inscriptions peut apporter des indications plus précises. La comparaison s'impose, à cet égard, avec une petite croix niellée appartenant à la collection de

17. KONDAKOV, *op. cit.*, p. 193, fig. 104-106 (chaînes en or du VI^e siècle, dont chacune est ornée de trois médaillons représentant le christogramme). Cf., pour une époque plus récente, *ibidem*, fig. 37 (XIII^e siècle).

18. *De Cerimoniis*, II, 52, Bonn, p. 708 et le commentaire de Reiske, p. 827. Cité par D. AJNALOV, qui reconnaît cet insigne dans l'ornement pectoral formé de trois gros cabochons que portent saints Serge et Bacchus sur une célèbre icône de l'Académie de Kiev

(*Sinajskija ikony voskovoj živopisi, Vizantijskij Vremennik*, IX, 1902, p. 359). Exemples analogues en Occident, dans l'art de l'époque de La Tène : J. DÉCHELETTE, *Manuel d'archéologie préhistorique, celtique et gallo-romaine*, II, Paris, 1914, fig. 516 et 578.

19. KONDAKOV, *op. cit.*, pl. I, 4-5 (Déesis) et XVII, 3-5 (Vierge et deux saintes) ; *Collection B. Khanenko, Antiquités de la région du Dniéper, Époque slave*, V, Kiev, 1902, nos 1098-1103 (Déesis).

Dumbarton Oaks, et qui porte une dédicace aux noms de Romain II et de Basile II, dont le règne conjoint se situe entre les années 960-963 (fig. 8). De part et d'autre, on distingue des petites capitales sans accents, presque carrées et d'une forme presque identique (comparer notamment l'*alpha*, le *delta*, le *sigma* et l'*epsilon*²⁰). Des considérations du même ordre



FIG. 9. — New York, Metropolitan Museum. Reliquaire en argent niellé (détail)

engagent à dater des environs de l'an mille un reliquaire orné de nielles du Metropolitan Museum (fig. 9)²¹. D'autres rapprochements peuvent être soutenus avec les inscriptions des parties émaillées de la staurothèque de Limbourg-sur-la-Lahn, qui ont été exécutées dans la seconde moitié du X^e siècle, peu après 963. Les caractères d'écriture sont, dans ce cas, plus réguliers, mais les accents font également défaut et l'impression générale demeure sensiblement la même²².

L'examen de la technique fait ressortir, de son côté, des indications convergentes. Les deux procédés que l'on distingue dans la décoration du médaillon de Charroux — le nielle et l'incrustation — ont été utilisés dans d'autres monuments de l'art de la période macédonienne. Après avoir été en usage dans l'orfèvrerie de l'Égypte pharaonique et — ce qui intéresse davantage l'archéologie du moyen âge — dans l'art romain de l'époque impériale²³, la technique du nielle a connu un succès considérable à Byzance. Un groupe de monuments bien datés est représenté, tout d'abord, par une vingtaine de plats en argent, qui portent des poinçons allant du règne d'Anastase I^{er} (491-518) à celui

20. *The Dumbarton Oaks Collection, Harvard University, Handbook*, Washington, 1955, n° 135, pp. 56 et 66; ROSS, *Catalogue...*, II, n° 97, pl. LI et LII. Mademoiselle S. Der Nersessian m'a obligeamment communiqué deux des photographies qui reproduisent, ici, cet objet; la troisième a été empruntée à la publication de M. Ross.

21. Cf. *Byzantinoslavica*, XXII, 1961, p. 327.

22. Les meilleures reproductions, actuellement accessibles, de ces émaux accompagnent l'étude de J. RAUCH et J. WILM, *Die Limburger Staurothek, Das Münster*, VIII, 1955, p. 201 sq.

23. M. ROSENBERG, *Niello bis zum Jahre 1000 nach Chr.*, Francfort, 1924, pp. 25 sq. et 46; E. SAGLIO, art. *Chrysographia* dans *Dict. des Antiquités grecques et romaines*, III, p. 1132. Le procédé a été décrit par

Plinie, *Hist. Nat.*, XXXIII, IX, 131 (Teubner, V, p. 149 sq.). Étude la plus récente du point de vue technique: A. MOSS, *Niello, Studies in Conservation*, I, 1953, p. 49 sq. (référence communiquée par M^{lle} G. Garnier).

24. E. CRUIKSHANK DODD, *Byzantine Silver Stamps*, Washington, 1961, nos 5, 12, 15, 32, 33, 36 à 42, 45, 46, 51, 54, 55, 67 à 69, 72, 76, 78, 100.

25. Liste particulièrement complète de monuments: M. CHATZIDAKIS, *Un anneau byzantin du Musée Benaki, Byzantinisch-Neugriechische Jahrbücher*, XVII, 1939-43, p. 193 sq. L'auteur soutient de préférence les dates les plus anciennes. Des arguments en faveur d'une datation plus récente, du moins en ce qui concerne un certain nombre de ces objets, sont résumés par O. DALTON, *Byzantine Art and Archaeology*, Oxford, 1911, p. 545.

politain Museum²⁶. Or, c'est à ces petits monuments que fait penser, avant tout, le reliquaire de Charroux. La ressemblance est peut-être particulièrement accusée avec la croix de 960-963, où l'on observe presque la même forme bombée du maphorion de la Vierge et une façon identique de simplifier les traits du visage avec les yeux représentés par un point, et les sourcils et le nez dessinés par un trait continu, comme une sorte de T majuscule.

Des rapprochements chronologiques du même ordre s'imposent à propos des incrustations d'un or presque blanc qui se détachent sur un fond jaune pâle d'or vierge. Le choix du métal précieux de deux teintes différentes est exceptionnel, mais la comparaison peut être soutenue avec les bronzes incrustés d'argent où l'on reconnaît du reste, un rapport de couleurs à peu près identique. Il s'agit d'une technique que les Anciens appelaient *opus barbaricum*²⁷, et qui avait reçu une expansion particulière, au cours du moyen âge, dans l'art musulman²⁸. Les Byzantins l'ont utilisée, dès le IV^e siècle, pour décorer des poids monétaires²⁹. A la même série se rattache un ensemble de croix pectorales

et de médailles de dévotion, trouvées en Crimée et en Russie méridionale, et dont les plus anciennes — comme un exemplaire du Musée de l'Ermitage provenant de Chersonèse, qui est reproduit ci-contre grâce à l'obligeance de M^{lle} Alice Bank — ne peuvent être guère antérieures aux environs de l'an mille (fig. 10)³⁰. Et là encore, c'est la ressemblance avec ces monuments qui permet le mieux de fixer la date du médaillon de Charroux.



FIG. 10. — Léningrad, Musée de l'Ermitage. Croix en bronze incrustée d'argent.

26. DALTON, *op. cit.*, pp. 430 et 544; *Byzantinoslavica*, XXII, 1961, p. 325 sq.; *Collection H. Stathatos, Les objets byzantins et post-byzantins*, 1947, n° 34 (M. CHATZIDAKIS). Nombreux monuments russes analogues, dont la plupart sont, il est vrai, d'une époque qui correspond approximativement à celle des Commènes: M. ROSENBERG, *Niello seit dem Jahre 1000 nach Chr.*, Francfort, 1925, p. 102 sq., et, pour une série particulièrement importante de croix pectorales: *Collection B. Khanenko, Antiquités russes, Croix et images*, Kiev, 1899-1900, nos 88 à 90, 215, 246 à 249, 279-280; N. LEOPARDOV et N. ČERNEV, *Sbornik snimkov...*, I, Kiev, 1891, pl. I, 5 et 8, pl. IV-V, 30; N. POKROVSKIJ, *Cerkovno archeologičeskij Muzej S. Peterburgskoj Duchovnoj Akademii, Saint-Petersbourg*, 1897, pl. III, 3; N. KARGER, *Kiev i mongol'skoe zavoevanie, Sovetskaja Archeologija*, IX, 1949, p. 78, fig. 24; etc.

27. SAGLIO, *Chrysographia*, p. 1136 sq.; A. RIETH,

Anfänge und Entwicklung des Tauschieretechnik, Eurasia septentrionalis antiqua, X, Helsinki, 1936.

28. G. MIGEON, *Manuel d'art musulman*, Paris, 1907, p. 168 sq. On ne manquera pas d'observer une forte influence de l'Orient méditerranéen dans l'emploi de cette technique, à partir du VI^e siècle, dans l'orfèvrerie occidentale, qui avait été cependant primitivement formée, à cet égard, par Rome: voir E. SALIN, *La civilisation mérovingienne*, III, Paris, 1957, p. 202 sq.

29. M. ROSS, *Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, I, Washington, 1962, nos 76 à 78, 82, 83 et les monuments analogues cités p. 64 sq. Même technique appliquée à d'autres objets, par ex., une bague du VI^e siècle: CHATZIDAKIS, *Un anneau*, p. 201, n° 74.

30. V. ZALESSKAJA, *Čast' bronzovogo kresta-skladnja iz Chersonesa, Visantijskij Vremennik*, XXV, 1965, p. 167 sq. Une série d'autres exemples, attribués pour la



FIG. 11. — British Museum. Reliquaire en or niellé et incrusté d'argent.

On tiendra compte surtout de l'effet de polychromie déterminé par l'emploi simultané de la technique du nielle et de l'incrustation. Des monuments de comparaison beaucoup plus anciens sont représentés par divers objets découverts dans les tombeaux mycéniens³¹ ou, pour l'époque hellénistique, par la pyxide de Vaison au Musée du Louvre³² et des vases du trésor de Hildesheim³³. Sur plusieurs *missoria* en argent du IV^e au VII^e siècle, un effet analogue est obtenu d'une façon différente. Dans le décor du plus ancien plat de cette espèce, conservé à la Bibliothèque de Malatesta à Cesena, le nielle est combiné avec des taches de dorure qui remplacent les incrustations d'argent³⁴. Le même procédé distingue plusieurs objets similaires faisant partie des trésors de Lampsaque³⁵, de Chypre³⁶ et de Concesti³⁷ ou bien qui ont été découverts à Kertch, en Crimée³⁸, et à Hammersdorf, en Prusse orientale³⁹; une trouvaille faite à Tomi, dans la région de la Kama, en atteste l'emploi jusque dans l'art sassanide tardif⁴⁰. Ailleurs — et cette fois ce ne sont pas seulement des plats mais aussi des patènes, des calices et ainsi de suite, qui se situent principalement en fin de série, entre le VI^e et le VII^e siècle — le nielle disparaît à son tour, et seule la dorure fait ressortir l'éclat de la surface polie du récipient⁴¹.

Ce n'est pourtant pas l'étape ultime d'une évolution, ou du moins les documents font défaut pour juger du développement consécutif de celle-ci. En tout état de cause, il apparaît que l'orfèvrerie de l'époque des Macédoniens a été marquée par un retour à l'emploi simultané du nielle et de l'incrustation. Tel est le cas, parmi les bijoux d'usage personnel, d'une croix pectorale conservée naguère au Musée Historique de Moscou et qu'il convient d'assigner, de l'avis général, au X^e ou au XI^e siècle⁴², ou bien d'un charmant petit reliquaire du British Museum, dont l'attribution à la même époque soutenue par O. Dalton a été, il est vrai, controversée par d'autres spécialistes (fig. 11)⁴³. Tel est aussi le cas des portes en bronze de Saint-Paul-hors-les-Murs à Rome et de plusieurs églises de l'Italie méridionale,

plupart au XI^e-XII^e siècle, sont reproduits dans *Collection Khanenko... Coix et images*, n^{os} 59, 62 à 66, 90, 215-216, 239, 243.

31. ROSENBERG, *Niello bis zum Jahre 1000*, p. 27 sq.

32. *Ibidem*, p. 35 sq.

33. *Ibidem*, p. 38 sq.

34. P. ARIAS, *Il piatto argenteo di Cesena*, *Anuario della Scuola Archeologica di Atene*, N.S., VIII-IX, 1946-48, p. 309 sq.

35. ROSENBERG, *op. cit.*, p. 71 sq.; O. DALTON, *Catalogue of Early Christian Antiquities... in the British Museum*, Londres, 1901, n^{os} 378-379.

36. *Ibidem*, n^o 397.

37. L. MATZULEWITSCH, *Byzantinische Antike...*, Berlin-Leipzig, 1929, pl. 48.

38. *Ibidem*, pl. 23-25.

39. ROSENBERG, *op. cit.*, p. 68 sq.

40. *Ibidem*, p. 75.

41. Par ex., CRUIKSHANK DODD, *op. cit.*, n^{os} 2, 7, 8, 13, 18, 20, 30, 31, 70, 80 (l'ouvrage n'étant pas

destiné à l'étude de la technique des monuments, il faut se rapporter, le plus souvent, pour la présence de la dorure, aux publications citées dans la bibliographie). Parmi les autres exemples qui se rattachent à la même série, rappelons le Calice d'Antioche, ce qui serait un nouvel argument pour attribuer cette œuvre à une date relativement tardive. Par contre, nous n'avons pas à tenir compte des objets d'argenterie qui ont été, à l'origine, entièrement dorés : par ex., CRUIKSHANK DODD, *op. cit.*, n^{os} 16, 77, 79.

42. ROSENBERG, *op. cit.*, p. 59 sq.; ZALESSKAJA, *op. cit.*, p. 169.

43. DALTON, *op. cit.*, n^o 284. Une date antérieure de plusieurs siècles a été soutenue par ROSENBERG, *op. cit.*, p. 51 et par CHATZIDAKIS, *op. cit.*, p. 178 sq. V. GRUMEL accepte le même point de vue, non sans observer toutefois qu'une "certaine élasticité peut régner dans la datation de ces menus documents" (*Isopsephie de ΓΡΑ, Orientalia Christiana Periodica*, XIII, 1947, p. 519).

dont la plupart sont accompagnées de dédicaces qui en précisent la date en même temps que la provenance byzantine : 1070 pour celles de Saint-Paul-hors-les-Murs⁴⁴, 1066 pour celles d'Amalfi⁴⁵, 1076 pour les portes de Monte Sant'Angelo (fig. 12)⁴⁶ et 1087 pour celles d'Atrani⁴⁷. Des artistes italiens en ont exécutées d'autres, au début du XII^e siècle, pour le mausolée de Bohémond d'Antioche, à Canossa (1111)⁴⁸, et pour la cathédrale de Troia (1119)⁴⁹. La série byzantine s'arrête sous le règne d'Alexis, premier empereur de la dynastie des Comnènes. Malgré la différence d'échelle, la technique est identique à celle des objets correspondants plus petits du Musée Historique de Moscou et du British Museum. Dans la mesure où le rapprochement vaut aussi pour le médaillon de Charroux, il conviendra de fixer la date de celui-ci à la même époque : X^e-XI^e siècle, période macédonienne de préférence.

Il est plus difficile de se prononcer sur le lieu exact d'origine. Les monuments de l'orfèvrerie byzantine conservés sont trop peu nombreux pour que l'on puisse, le plus souvent, distinguer avec quelque chance de certitude entre les différents ateliers. Seules des hypothèses peuvent être envisagées, dans le cas présent. La finesse et la qualité d'exécution du médaillon de Charroux pourraient bien désigner un atelier de la capitale de l'Empire byzantin. A l'appui de ce jugement d'ordre esthétique, viennent les portes en bronze importées en Italie de Constantinople et la croix de Dumbarton Oaks, qui était très probablement destinée à l'usage impérial. Le goût de la polychromie ne manquera pas, non plus, de rappeler les monuments d'orfèvrerie d'une technique différente où le nielle se marie avec la dorure, dont les plus beaux doivent être d'origine constantinopolitaine⁵⁰, ou, dans le domaine voisin de la décoration monumentale, les marbres incrustés de Fener Isa Mescid, qui représentent un courant original de la renaissance du temps des Macédoniens⁵¹. Il y aurait également

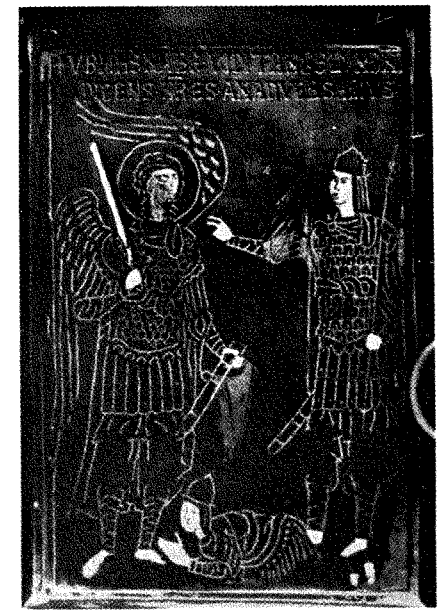


FIG. 12. — Monte Sant'Angelo. Porte en bronze (détail).

44. E. BERTAUX, *L'art de l'Italie méridionale*, Paris, 1904, p. 406. Cf. M. ROSS, *An Emperor's Gift and Notes on Byzantine Silver Jewelry of the Middle Period*, *The Journal of Walters Art Gallery*, 1956-57, p. 26.

45. BERTAUX, *op. cit.*, p. 405; H. LEISINGER, *Romanische Bronzen Kirchetüren im mittelalterlichen Europa*, Zurich, 1956, p. 147.

46. *Ibidem*, pl. 125-128; A. KINGSLEY PORTER, *Wreckage from a Tour in Apulia*, *Mélanges... G. Schlumberger*, Paris, 1924, II, pl. XX-XXI et fig. 72-79.

47. LEISINGER, *op. cit.*, pl. 149, KINGSLEY PORTER, *op. cit.*, pl. XIX.

48. LEISINGER, *op. cit.*, pl. 152.

49. *Ibidem*, pl. 137.

50. M. ROSS, *A Byzantine Gold Medallion at Dumbarton Oaks*, *Dumbarton Oaks Papers*, XI, 1957, p. 249 sq.; E. KITZINGER, *Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm*, *Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten-Kongress*, Munich, 1958, pp. 4 et

19 sq.; J. BECKWITH, *The Art of Constantinople...*, Londres, 1961, p. 45 sq. L. BRÉHIER considérerait le procédé, et partant les monuments qu'il caractérise, comme typiques de l'industrie des argentiers d'Antioche (*Les trésors d'argenterie syrienne et l'école artistique d'Antioche*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1920, p. 178). Suivant MATZULEWITSCH, c'était un trait particulier de l'art pontique (*op. cit.*, p. 136).

51. A. GRABAR, *Sculptures byzantines de Constantinople (IV^e-X^e siècle)*, Paris, 1963, p. 101 sq. La comparaison avec l'argenterie de l'époque pré-iconoclaste est d'autant plus soutenable que les marqueteries sur pierre de Fener Isa Mescid (et d'autres monuments apparentés que l'auteur passe en revue) procèdent de modèles qui doivent remonter au VI^e siècle : *ibidem*, pp. 111 sq. et 122. Voir aussi un exemple du même ordre publié par A.-M. SCHNEIDER, *Grabung im Bereich des Euphemia. Martyrien zu Konstantinopel*, *Archäologische Anzeiger*, 1943, col. 265.

lieu de tenir compte de l'iconographie. Les habitants de Constantinople n'avaient assurément pas acquis l'exclusivité du culte des deux saints représentés sur le revers du médaillon. Reste, que la cité impériale possédait, dès le VI^e siècle, une église placée sous le vocable de saint Dométios⁵², et que sept autres établissements religieux y ont été consacrés à saint Pantéleimon⁵³. Autant d'arguments en faveur d'une origine constantino-politaine.

On se gardera d'être plus affirmatif. Mieux vaut se borner à retenir qu'il s'agit d'un bijou de la meilleure époque byzantine. La façon dont les orfèvres occidentaux l'ont enchâssé sous la double enveloppe de deux nouveaux reliquaires, témoignera, de son côté, du prix qui s'attachait à ce bijou au cours du moyen âge. Le respect des reliques, dont on ignorait, du reste, la nature exacte, ne suffit sans doute pas entièrement pour expliquer tant de précautions. Il fallait aussi que l'on apprécîât la valeur artistique de l'objet.

Paris.

A. FROLOW.

52. R. JANIN, *La Géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin*, I, 3, *Le Siège de Constantinople... églises et monastères*, Paris, 1953, p. 105.

53. *Ibidem*, p. 400 sq.

TABLES D'AUTEL A LOBES DE LA PROVINCE ECCLÉSIASTIQUE DE NARBONNE (IX^e-XI^e SIÈCLES)

par Marcel DURLIAT

Dans un article de grande importance pour l'histoire de la sculpture pré-romane dans le Midi de la France, M. Paul Deschamps a naguère attiré l'attention sur un ensemble de tables d'autel réparties en deux groupes principaux : l'un dans le département de l'Hérault, l'autre dans celui des Pyrénées-Orientales¹.

De forme rectangulaire, creusées en évier, elles se caractérisent essentiellement par l'existence d'un rebord mouluré, encadrant une large plate-bande sur laquelle sont sculptés des lobes en arc de cercle dont l'ouverture est tournée vers le centre.

Quel est le sens de cette suite de lobes qui entoure la partie centrale de la table ? S'agit-il d'un simple ornement ou doit-on leur trouver une raison liturgique ? M. Paul Deschamps s'est rallié à cette dernière hypothèse et, après Rohault de Fleury, a admis qu'on y plaçait les pains destinés à la communion des fidèles.

Non moins importante la date des pièces étudiées. M. Paul Deschamps n'a pas eu de peine à montrer que l'étude stylistique des motifs décoratifs ne saurait à elle seule permettre d'établir une chronologie valable. Des pièces au décor assez voisin peuvent apparaître au début et à la fin de la série, c'est-à-dire à un siècle et demi d'intervalle. Rien de plus convaincant à ce sujet qu'un rapprochement entre les tables d'autel de Capestang et d'Elne.

La première (fig. 1) est aussi la plus ancienne de tout l'ensemble, puisqu'elle est datée par une inscription des années 898-929². En dehors des caractères généraux précédemment indiqués, elle n'offre d'autre particularité que la présence, entre les lobes, de modestes fleurons à trois pétales³.

1. Paul DESCHAMPS, *Tables d'autel de marbre exécutées dans le Midi de la France au X^e et au XI^e siècle*, dans *Mélanges d'histoire du Moyen Âge offerts à M. Ferdinand Lot*, Paris, 1925, pp. 137-168.

2. Elle est en effet datée des années du règne du roi Charles le Simple postérieures à la mort d'Eudes — survenue en 898 : ... REGNANTE CARULO POST HOBITUM ODDONI REGIS.

3. Retrouvée par Louis Noguier dans le pavage de l'ancienne collégiale de Capestang, elle fut transportée au musée lapidaire de Béziers, d'où elle passa au cloître

de la cathédrale Saint-Nazaire. Elle a finalement été installée dans ce qu'on appelle la crypte de la chapelle de la Vierge. Cette chapelle, qui servait d'église paroissiale, a été bâtie au cours du XIII^e siècle contre le flanc nord du chœur de la cathédrale. En cours de travaux, le niveau du sol ayant été soudainement exhaussé, la partie déjà construite se trouva enterrée et transformée en une pseudo-crypte. On reprit alors la construction de la chapelle à partir du nouveau niveau. La table d'autel de Capestang a été placée sur un pilier moderne, dans ce lieu qui sert de dépôt lapidaire.

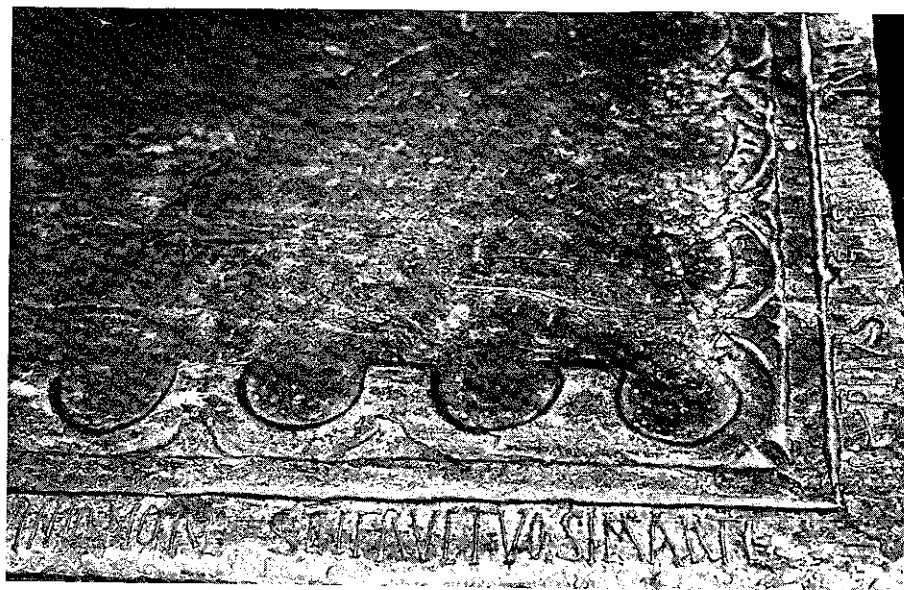


FIG. 1. — Table d'autel de Capestang (cl. R. Ros).

Ce même motif se retrouve au même endroit sur la table d'autel de la cathédrale d'Elne, simplement accompagné d'un cordon de losanges et de perles alternés. Or l'on sait par une belle inscription, conservée jusqu'à nos jours, que cet autel fut érigé en 1069 sur l'ordre de l'évêque d'Elne Raymond, du comte de Roussillon Gauzfred II (1014-1075), de sa femme Azaïs et de l'ensemble des hommes du pays⁴.

Heureusement les données historiques paraissent suffisamment nombreuses et sûres pour remédier aux incertitudes de l'analyse stylistique ou même archéologique⁵. Une inscription de la table de Rodez l'attribue à un évêque Deusdedit que M. Paul Deschamps identifia avec Deusdedit III qui occupa le siège de Rodez de 961 à 1004. Par comparaison, les deux tables de Quarante pouvaient correspondre à une dédicace de cette église effectuée

4. La table, transformée en devant d'autel au début du XVIII^e siècle, a été récemment déposée. Un des angles était brisé et recollé au moyen de tenons de fer. Il est parfaitement réparable. Les deux plaques latérales de l'autel, qui portent l'inscription de 1069, n'ont jamais servi de support. Peut-être ce rôle était-il dévolu, dès le XI^e siècle, au beau socle antique — dont l'inscription a été entièrement martelée — sur lequel repose la grande dalle servant aujourd'hui d'autel.

5. En effet, les aspects relevant plus particulièrement de l'archéologie se révèlent aussi difficiles à interpréter que les éléments stylistiques. Le chanoine Jean HÉBRARD, *Anciens autels du diocèse de Montpellier*, Montpellier, 1942, a attiré avec raison l'attention sur la mouluration des bords. Les profils les plus complexes correspondent en principe aux pièces les plus récentes. Mais encore convient-il que les objets soient de qualité égale pour

pouvoir être utilement comparés. C'est ainsi que la table d'autel d'Elne, bien que très récente, ne comporte qu'un bord carré. Cet archaïsme correspond à celui du décor de la face supérieure.

6. D'après la tradition, elle viendrait de l'église ruinée de Peilhan, commune de Corneilhan, que l'on a parfois confondu, mais à tort, avec le prieuré de Peilhan (commune de Vieussan, près d'Olargues). Elle fut trouvée dans le domaine de la Garriguette, situé également sur le territoire de Corneilhan, puis transférée à la campagne Saint-Louis sur le territoire de la commune de Béziers, près de Boujan-sur-Libron où elle formait en 1925 le dossier d'un banc de pierre dans le jardin. Elle sert actuellement d'autel secondaire dans l'église de Nissan-lez-Ensérune où elle a été transportée par M. l'abbé Joseph Giry.

en 982 et deux autres autels d'aspect très voisin, ceux de Corneilhan (domaine de la Garriguette)⁶ et de Gérone se seraient également situés dans la seconde moitié du X^e siècle.

Le groupe des Pyrénées-Orientales, plus récent, n'est que du XI^e siècle. La table de Saint-André-de-Sorède, dont la décoration est semblable à celle du linteau sculpté de l'église, a toujours été rapprochée du linteau voisin de Saint-Genis-des-Fontaines daté des années 1019-1020⁷. Celle d'Arles-sur-Tech correspond à la consécration de l'église effectuée en 1046. Pour Elne, la date de 1069 ne saurait être mise en doute. Enfin, si l'on ne savait rien de précis sur la table de Torreilles, on croyait pouvoir affirmer, à l'époque où M. Paul Deschamps écrivait son article, qu'elle se trouvait dans un édifice ayant été donné au monastère de Saint-Michel de Cuxa en 1070.

Il convenait également de rechercher l'origine du décor des tables les plus riches : Quarante, Corneilhan (ou Peilhan), Gérone et Rodez. Sans s'attarder outre mesure sur cette question, qui devait dans son esprit faire l'objet d'une étude ultérieure, M. Paul Deschamps écrivait cependant : "Ces motifs, d'un style étrange... sont les témoins d'un art très original qui ne se rattache nullement à l'art antique mais où l'on peut trouver des relations assez notables avec certains éléments de décoration de la sculpture hispano-mauresque."

Restait à préciser les lieux où furent exécutées les diverses pièces. M. Paul Deschamps attribua une origine particulière à chacun des deux groupes que distinguent à la fois la localisation géographique et la chronologie. Deux foyers artistiques auraient prospéré à proximité de carrières de marbre blanc : l'un dans les Pyrénées-Orientales, l'autre sur le versant méridional du Massif Central. Plus précisément l'atelier languedocien aurait été établi dans l'abbaye de Saint-Pons-de-Thomières fondée en 936 par le comte de Toulouse Raymond Pons et on lui devrait les tables les plus ornées : celles de Quarante, de Corneilhan, de Rodez et de Gérone. Comme ces pièces sont assez éloignées les unes des autres, on pouvait en conclure que, dans la seconde moitié du X^e siècle, Saint-Pons-de-Thomières avait été un centre d'où rayonnaient de nombreuses voies de communication : "ainsi les pierres d'autel de la Garriguette et de Sauvian durent prendre la route de Béziers ; celles de Quarante et de Gérone la route de Narbonne ; celle de Rodez dut monter vers Lacarne et bifurquer sur la route du Rouergue"⁸.

L'article de M. Paul Deschamps ouvrait à la recherche et à la réflexion un vaste domaine jusque-là demeuré peu exploré. On ne s'étonnera pas qu'il ait servi de base à plusieurs travaux ultérieurs. Quarante ans après sa publication, peut-être n'est-il pas inutile de faire le point des résultats obtenus par ceux qui ont complété l'œuvre d'un pionnier. Nous nous permettons en outre d'avancer quelques suggestions personnelles.

D'abord, comme on pouvait l'espérer, de nouvelles pièces sont venues enrichir l'ensemble décrit en 1925. La table de Sauvian, considérée alors comme perdue, et qui n'était connue que par un médiocre dessin de L. Noguier⁹, a été retrouvée par M. l'abbé Joseph Giry¹⁰ dans la cour d'un hôtel particulier de la rue Urbain-V à Montpellier. Grâce à la compré-

7. Il revient encore à M. Paul Deschamps d'avoir corrigé la date de 1020-1021 généralement admise, mais à tort, à la suite d'une erreur de calcul : Georges GAILLARD, *Saint-Genis-des-Fontaines*, dans *Congrès arch. Le Roussillon*, CXII^e Session, 1954, Paris, 1955, pp. 199-207, notamment pp. 203-204.

8. Paul DESCHAMPS, *op. cit.*, p. 163.

9. L. NOGUIER, *Notes archéologiques sur quelques églises romanes du Midi de la France*, dans *Bull. de la Soc. arch. scient. et litt. de Béziers*, 2^e Série, t. V, 1870, pl. 8, fig. 1.

10. J. AUDIBERT et Abbé J. GIRY, *Chronique archéologique*, dans *Bull. de la Soc. arch. scient. et litt. de Béziers*, 4^e Série, vol. XXIV, 1958, pp. 27-28.

hension de son propriétaire, M. G. Gille, elle sert actuellement d'autel dans la chapelle de la Vierge du Petit Séminaire Saint-Roch à Celleneuve (commune de Montpellier). Il convient de rappeler que sa provenance exacte n'est pas connue. L. Noguier indiquait seulement en 1870 qu'il l'avait vue "gisant comme une pierre de rebut dans la cour du château" (de Sauvian), d'où on l'avait "transportée à Montpellier chez les héritiers de M. d'Astanières, ancien propriétaire"¹¹.

Comme l'avait pressenti M. Paul Deschamps, elle s'apparente, mais dans le mode mineur, aux tables de Quarante, Rodez et Gérone par les ornements fleurons et entrelacés sculptés entre les lobes, cependant la moulure arrondie et ornée d'un ruban visible sur le rebord de ces œuvres, n'existe pas ici. La plate-bande qui délimite la cuvette centrale et sur laquelle sont sculptés les lobes, est séparée du bord par une gouttière et par un filet décoré de losanges et de perles alternés (fig. 2).



FIG. 2. — Table d'autel de Sauvian (cl. Abbé J. Giry).

Sans lui accorder une importance particulière, M. Paul Deschamps avait signalé, après J. Puig i Cadafalch¹², la présence d'une table à lobes dans l'église catalane de Sant Martí d'Empúries, où elle avait été maladroitement incorporée dans l'arrangement du maître-autel baroque. En février 1936, l'objet attira l'attention de Mons. José Morera Sabater qui le dégagait avec l'accord du curé de la paroisse¹³.

Cette pièce est d'autant plus intéressante qu'elle est parfaitement datée, ayant appar-

11. L. NOGUIER, *Notes archéologiques...*, op. cit., p. 224.

12. J. PUIG Y CADAFALECH, Antoni DE FALGUERA et J. GODAY Y CASALS, *L'arquitectura románica a Catalunya*, vol. II, Barcelone, 1911, p. 399 : "A Sant Martí d'Empúries se conserva una ara aparellada barroerament a

l'altar, ab la mateixa disposició" (que celle des tables d'autel de Saint-André-de-Sorède, Elne et Arles-sur-Tech).

13. Mons. José MORERA SABATER, *Un conato de secesión eclesiástica en la Marca Hispánica en el siglo IX*, dans *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, vol. XV (1961-1962), Gérone, 1962, pp. 293-315.

tenu à une église consacrée en 926¹⁴. Son histoire est en outre intimement liée à celle de la Marche d'Espagne¹⁵.

Elle est d'abord un témoin de l'insécurité provoquée par les incursions musulmanes et normandes dans les comtés maritimes catalans, en l'occurrence celui d'Empúries-Roussillon. L'antique cité grecque puis romaine d'Empúries, qui avait servi de centre administratif à un comté carolingien, fut entièrement détruite par les Normands, probablement en 858¹⁶. A partir de cette date, on célébra en des lieux situés à l'intérieur des terres les plaids qui se tenaient habituellement dans ses murs. Lorsque le comte Sunyer II décida de restaurer sa capitale, il se borna à occuper et à fortifier l'îlot de Saint-Martin, qui avait vu naître jadis le premier établissement grec de la baie — *la Palaia Polis*. Après sa mort survenue en 915, et le bref gouvernement de son fils aîné Bentio, son cadet Gauzbert (916-931) entreprit de reconstruire l'église de Saint-Martin, objet de la consécration de 926.

A la table d'autel s'attache aussi le souvenir d'une tentative effectuée pour retirer à l'archevêque de Narbonne la primauté qu'il exerçait sur l'ensemble de la Marche d'Espagne¹⁷. Elle porte en effet gravés les noms de deux personnages bien connus : l'évêque Sclua et le prêtre Ermemir¹⁸. Le premier était un clerc appartenant à une puissante famille de Cerdagne. Mettant à profit l'absence de l'archevêque Théodard de Narbonne, récemment élu à son siège et parti à Rome en visite "ad limina", il se fit sacrer évêque d'Urgell par deux évêques de Gascogne. Avec la complicité de quelques évêques catalans et du comte d'Empúries, il usurpa ensuite les pouvoirs du métropolitain et consacra notamment Ermemir comme évêque de Gérone. L'affaire devait rapidement tourner court car Théodard, fort de l'appui royal n'eut pas de peine à rétablir son autorité : Ermemir fut expulsé de Gérone dès avant 891 et Sclua à son tour perdit son siège d'Urgell. Cependant les graffiti de la table de Sant Martí d'Empúries permettent de supposer que les deux intrus avaient trouvé un sûr refuge auprès des comtes d'Empúries-Roussillon.

Nous nous sommes longuement étendus sur la table d'autel du petit village catalan parce que, contemporaine de celle de Capestang, elle lui est en tout point semblable (fig. 1 et 3). Toutes les deux, de faibles dimensions, se caractérisent par le dessin maladroit des lobes très petits et la présence dans les écoinçons de feuilles tréflées non moins rudi-

14. La date est fournie par une inscription gravée sur deux pierres de marbre placées au-dessus de la porte d'entrée de l'église (fig. 1 de l'article de Mons. José Morera Sabater précédemment cité). Ce texte a été étudié précédemment par Martín ALMAGRO, *Las lápidas de la iglesia de San Martín de Ampurias*, dans *Analecta Sacra Tarraconensis*, XXI, 1948, pp. 139-151, ainsi que *Las fuentes escritas referentes a Ampurias*, Barcelone, 1951, p. 131 et suiv. En voici la transcription :

AULA.I.ACEBAT.BELLONEIS.NEGLECTA.RUINIS.
NOMINE.MARTINI.DUDUM.SACRATA.BEATI.
CUM.TER.TRECENTOS.BIS.DENOS.TER.QUOQUE.

[BINOS.
CORPOREOS.IESUS.ANNOS.CRYSTUS.HABERET.
COOPERAT.ANNIS.TER.QUINIS.INDICTIO.VOLVI.
BISQUE.QUATER.DENIS.CAROLUS.REGNABAT.IN.

[ANNIS.
TUNC.HANC.GAUZBERTUS.OVANS.AEROS.

[RENOVAVIT.
SUBNERII.PROLES.ERMENGARDIS.DE.MATRE.

[NATUS.
SEPTEMBRIS.IDUS.PRIDIE.FINE.BEATO.QUIEVIT.

HUIC.PATER.ET.NATUS.PARITER.QUOQUE.
[SPIRITUS.ALMUS.
IGNOSCAT.DELICTA.REQUIEM.DETQUE.BEATAM.
[AMEN.

15. Sur le sens à donner à "Marche d'Espagne", voir : Ramon D'ABADAL, *Nota sobre la locución "Marca Hispánica"*, tirage à part du *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXVII, 1957-1958 et Philippe WOLFF, *L'Aquitaine et ses marges*, dans *Karl der Grosse*, I, Düsseldorf, 1965, p. 289.

16. Martín ALMAGRO, *Las fuentes...*, op. cit.

17. Sur les événements qui suivent, voir en dernier lieu : Ramon D'ABADAL et DE VINYALS, *Els primers comtes catalans*, Barcelone, 1958, notamment, pp. 155-168 et Mons. MORERA SABATER, *Un conato de secesión eclesiástica en la Marca Hispánica*, op. cit.

18. De nombreuses photographies de la table de Sant Martí d'Empúries et notamment celles des graffiti, illustrent la publication de Mons. José Morera Sabater précédemment citée, ainsi qu'un autre article du même auteur : *Una derivación de la intrusión de Sclua: Adolfo, obispo de Pallars*, dans *Revista de Gerona*, núm. 23, IX, 1963, pp. 49-54.

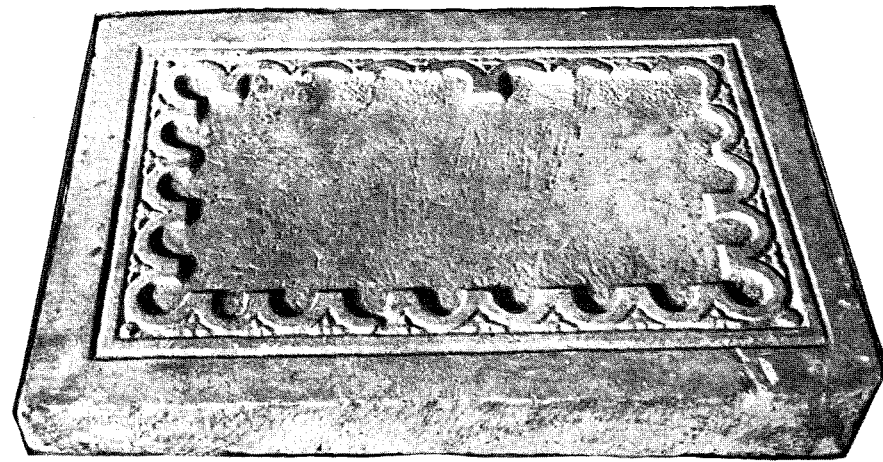


FIG. 3. — Table d'autel de Sant Martí d'Empúries (d'après M. M. Almagro).



FIG. 4. — Angle de la table d'autel de Sant Martí d'Empúries (d'après Mons. José Morera Sabater).

subit de graves mutilations sur tous ses côtés, sauf sur l'une des deux faces principales¹⁹.

Sa parenté avec les tables de Gérone, de Rodez et de Quarante est indéniable, mais certaines imperfections de facture permettent d'y voir, avec Mademoiselle Carmen Batlle Gallart, auteur de la notice précédemment citée, une imitation maladroite de l'un de ces somptueux modèles. Tracé irrégulier des lobes, simplification de la bordure, grossièreté des

mentaires. Surtout les bords sont droits ou simplement chanfreinés et, à la différence des autres tables, les lobes ne sont pas sculptés sur une plate-bande formant ressaut sur la partie plane du centre, mais sur cette surface elle-même. L'existence, à la même époque de deux œuvres aussi voisines implique une commune origine, cependant que la maladresse dont témoigne l'exécution est l'indice d'un art à ses débuts.

A la suite d'une découverte fortuite, le groupe catalan des tables d'autel à lobes s'est enrichi d'un nouvel exemplaire, provenant de la cathédrale d'Urgell, qu'on a pu admirer à l'Exposition d'art roman organisée par le gouvernement espagnol sous les auspices du Conseil de l'Europe en 1961 (fig. 5). Cette pierre avait été "utilisée au XVII^e s. comme dalle funéraire de l'archidiacre Llorenç Barutell, élu évêque pendant la guerre "dels Segadors" et l'on grava sur son revers son inscription funéraire. Jusqu'en 1936 elle se trouvait sous l'autel de saint Ermengol, dans la crypte où l'on enterrait tous les évêques. A l'occasion de ce remploi, elle

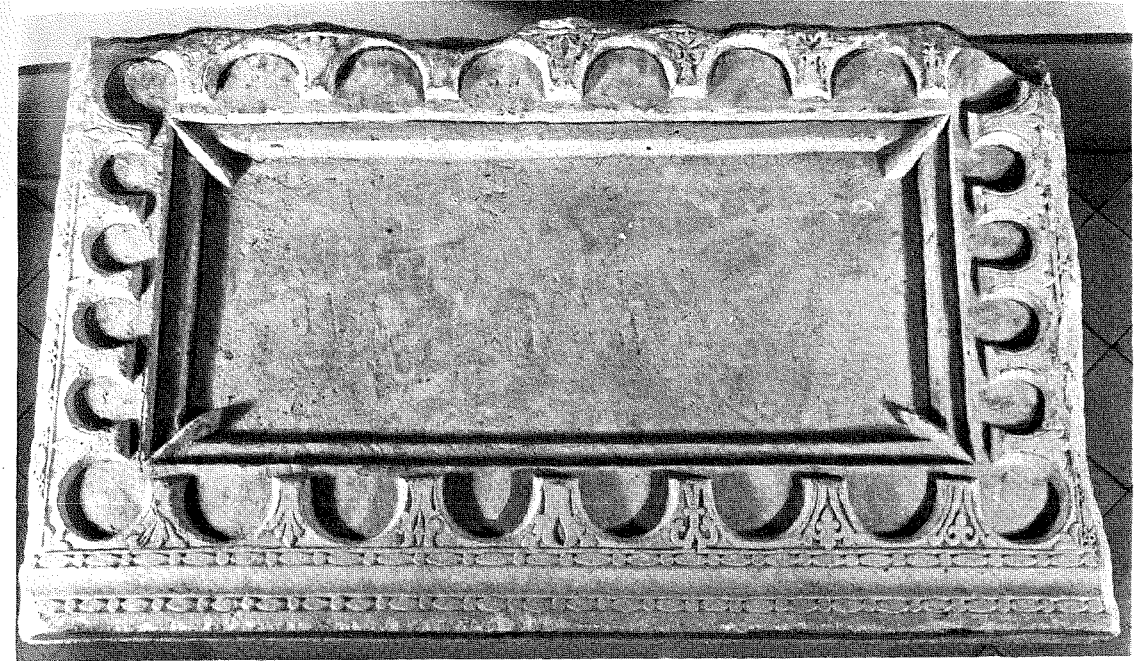


FIG. 5. — La Seu d'Urgell. Musée diocésain. Table d'autel (cl. Arxiu Mas).

ornements de forme ovale sculptés aux angles de la partie centrale en creux, sont autant d'indices d'une application, certes méritoire, mais desservie par des dons artistiques insuffisants.

La remarque sera utile pour dater les plus belles productions de nos marbriers, car la table d'autel de la Seu d'Urgell est vraisemblablement contemporaine de la consécration, effectuée le 23 octobre 1040, de la cathédrale romane Sainte-Marie bâtie par le saint évêque Ermengol²⁰.

Il reste à signaler la découverte par M. l'abbé Joseph Giry, prospecteur infatigable, de l'angle d'une table d'autel encasté dans le mur du petit village du Pradal, proche de Bédarieux²¹. Cette pièce d'allure modeste, mais soigneusement exécutée, était très faiblement creusée et ne possédait qu'un large bandeau formant bordure, séparé de la surface centrale en creux par un faible ressaut. Les lobes étaient sculptés sur la plate-bande, de même qu'une file de losanges alternant avec des perles (fig. 6).

En définitive, toutes les œuvres signalées depuis la parution de l'article de M. Paul Deschamps trouvent leur place dans l'un des deux groupes qu'il avait d'emblée clairement défini : celui du département de l'Hérault et celui de Catalogne (fig. 7).

20. José PUIG I CADAVALCH, *Santa Maria de La Seu d'Urgell*, Barcelone, 1918, p. 14, d'après *Marca Hispanica*, ap. CCXX. Eribald, qui avait succédé en 1036 à saint Ermengol — mort en tombant d'un échafaudage lors de la construction d'un pont — avait perfectionné l'œuvre de son prédécesseur et l'avait enrichie de ses dons : "Post cujus discessum venerabilis et nobilissimus

successor ejus Eribaldus praedictae Ecclesiae opus transulit in melius et suis locupletavit muneribus". Il ne serait pas impossible que la table d'autel, si heureusement retrouvée, soit un produit de ses largesses.

21. Chanoine J. GIRY, *Autels romans inédits du département de l'Hérault*, dans *Bull. de la Soc. arch. scient. et litt. de Béziers*, 4^e Série, vol. XXI, 1955, pp. 5-12.

19. Catalogue *L'art roman*, Barcelone, 1961, n° 461, p. 288.



FIG. 6. — Fragment de table d'autel encastré dans un mur du Pradal (Hérault) (cl. J. Comet).

appartenait à un sanctuaire donné au monastère de Saint-Michel de Cuxa par Gotard Gausbert en 1070.

Sur ce point il avait été mal renseigné. Une confusion s'est en effet opérée entre deux églises situées sur le territoire de Torreilles : Saint-Pierre de Reixach, objet de la donation de 1070 et l'église paroissiale Saint-Julien, citée dès 987, qui fut le siège d'une collégiale avant de passer sous la dépendance de Saint-Jean de Perpignan²². La table d'autel se trouvait dans le dallage de ce dernier édifice décrit par Brutails²³ comme une nef de trois travées accompagnée de collatéraux très étroits. La voûte centrale était en plein cintre avec doubleaux en fer à cheval surhaussés ; chaque collatéral voûté en demi-berceau avec doubleaux de même forme. A partir de 1912, l'église fut rebâtie à neuf en surélevant les murs des collatéraux. Il subsiste néanmoins l'abside centrale, dont le mur extérieur est pris dans la sacristie, et l'absidiole de gauche contre laquelle s'appuie l'écurie de la famille Delpont. Les fenêtres de ces deux éléments de l'ancien chevet diffèrent par le tracé et le décor, mais aucune ne paraît remonter à une période antérieure au XI^e siècle. Ce pourrait être également la date de la table d'autel.

La découverte de la table de La Seu d'Urgell, œuvre datée, permet de fixer avec plus de précision le moment où l'on exécuta celle de Gérone (fig. 8). Déjà M. Georges Gaillard pensait que, selon toute vraisemblance, cette dernière avait été sculptée non dans la seconde moitié du X^e siècle, mais dans la première moitié du siècle suivant²⁴. Il faisait observer qu'elle ne pouvait être antérieure à 1017, puisque, jusqu'à cette date, la fabrique manquait des ressources nécessaires pour opérer dans la cathédrale les réparations les plus urgentes. Les travaux entrepris par l'évêque Pierre Roger aboutirent à une consécration le 21 septembre 1038. Selon toute probabilité, il s'agit de la table qui nous a été conservée et

22. *Importantes découvertes archéologiques à Torreilles*, article non signé, publié par le journal de Perpignan "L'Indépendant" du vendredi 11 janvier 1963.

23. BRUTAILS, *Notes sur l'art religieux du Roussillon*, dans *Bull. arch. du Comité des travaux historiques*, 1892, pp. 565-566.

24. GEORGES GAILLARD, *Premiers essais de sculpture monumentale en Catalogne aux X^e et XI^e siècles*, Paris, 1938, pp. 49-51.

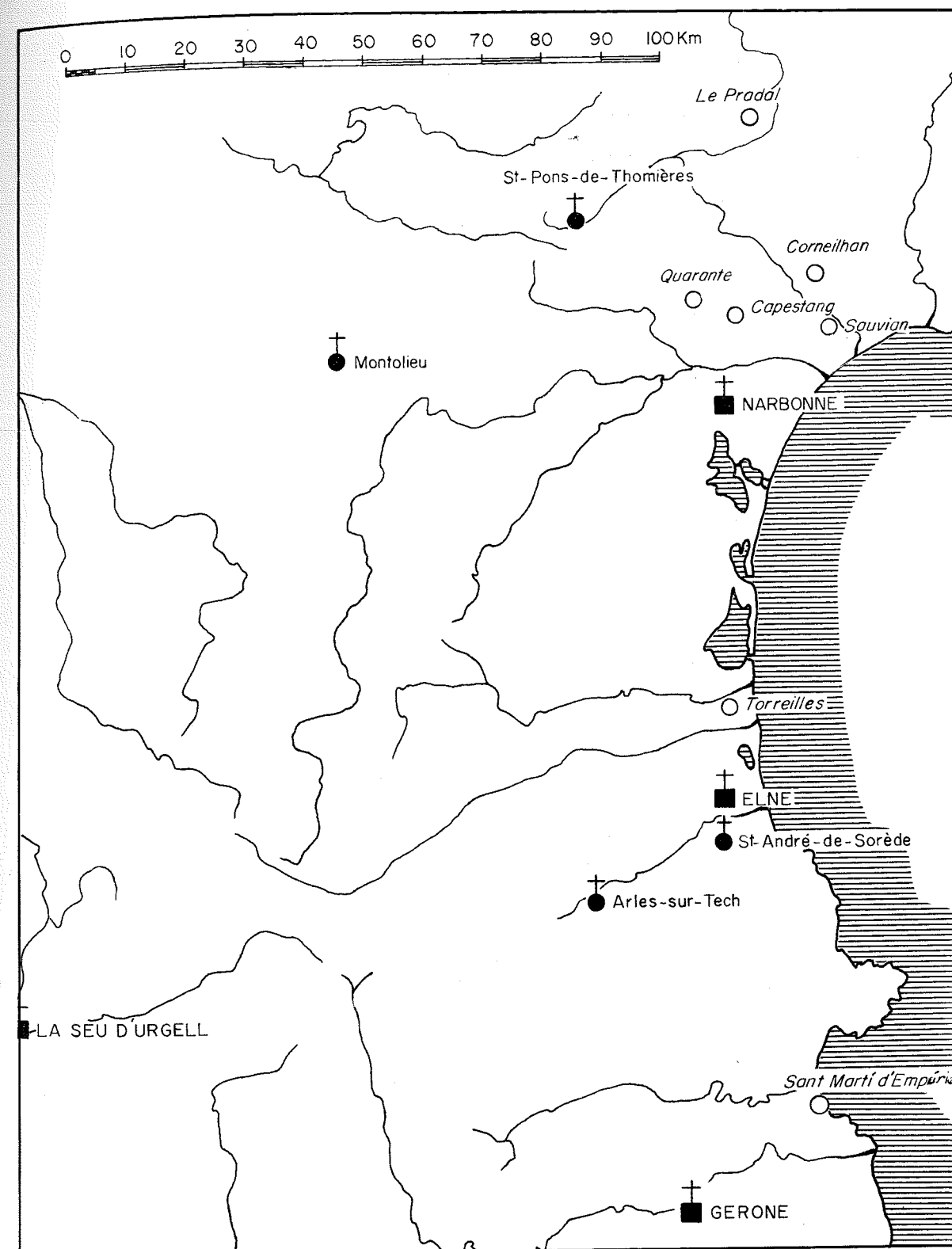


FIG. 7. — Carte.

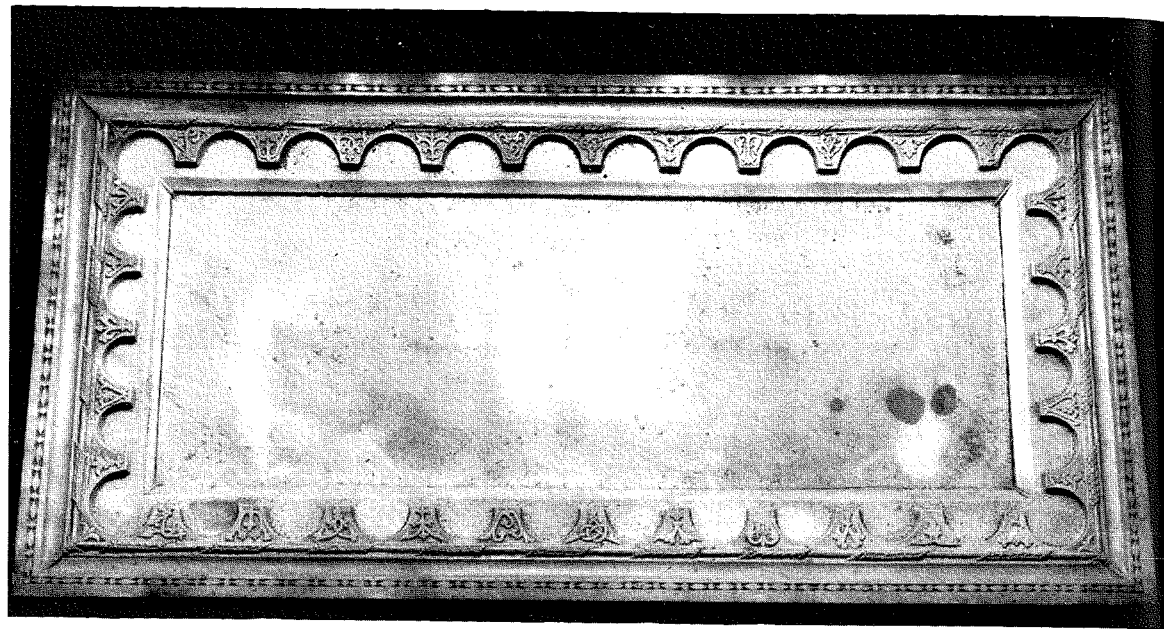


FIG. 8. — Table d'autel de Gérone (cl. Arxiu Mas).

qui porte d'ailleurs gravée à la partie supérieure l'inscription *Petrus Episcopus*²⁵. Moins de deux ans après, une imitation maladroite de cette belle pièce était exécutée pour la cathédrale d'Urgell.

Cette révision de la chronologie que nous proposons pour les tables les plus ornées paraît correspondre aux résultats obtenus par M. Jean Vallery-Radot dans l'étude de l'église de Quarante²⁶, où se trouve l'une de ces pièces.

Rappelons que pour cet édifice l'histoire a conservé le souvenir de trois dates de consécration successives : la première effectuée en 982 par l'archevêque Ermengaud de Narbonne, la seconde — une chapelle à saint Martin — en 1016 par l'évêque de Béziers Urbain et la troisième en 1053 par Guifred, archevêque de Narbonne assisté des évêques de Béziers et d'Agde. On admettait jusqu'à M. Jean Vallery-Radot, qu'il restait de l'église consacrée en 982 "les murs des bas-côtés utilisés dans la nef actuelle, à laquelle se serait appliquée la date de 1016, tandis que la construction du transept et du chevet aurait motivée la consécration de 1053". Une observation plus attentive des maçonneries permet au contraire d'affirmer que "si la nef actuelle a utilisé pour les murs des bas-côtés ceux d'une église précédente, elle est, par contre, si bien reliée au transept et ce dernier au chevet qu'il convient d'attribuer au même maître d'œuvre la conception de l'ensemble". C'est probablement pour ce bel édifice du milieu du XI^e siècle qu'on fit exécuter les deux tables d'autel²⁷. La plus grande, aujourd'hui placée à l'extrémité occidentale du bas-côté nord, au revers de la façade, sert d'ailleurs de maître-autel jusqu'à une date récente.

Nulle part la remise en question de la chronologie généralement admise ne s'impose

25. Joaquín PLA CARGOL, *Gerona arqueológica y monumental*, 2^e édition, 1946, p. 159.

26. Jean VALLERY-RADOT, *L'église Sainte-Marie de Quarante*, dans *Congrès arch.*, CVIII^e Session, Montpellier, 1950, Paris, 1951, pp. 307-322.

27. On avait consacré en 1053 plusieurs autels : "Dedicaverunt ecclesiam in honore Sanctae Dei Genetricis Mariae cum altaribus sancti Dalmatii martiris et sancti Landeberti et sancti Joannis Baptistae et sanctae Crucis..."

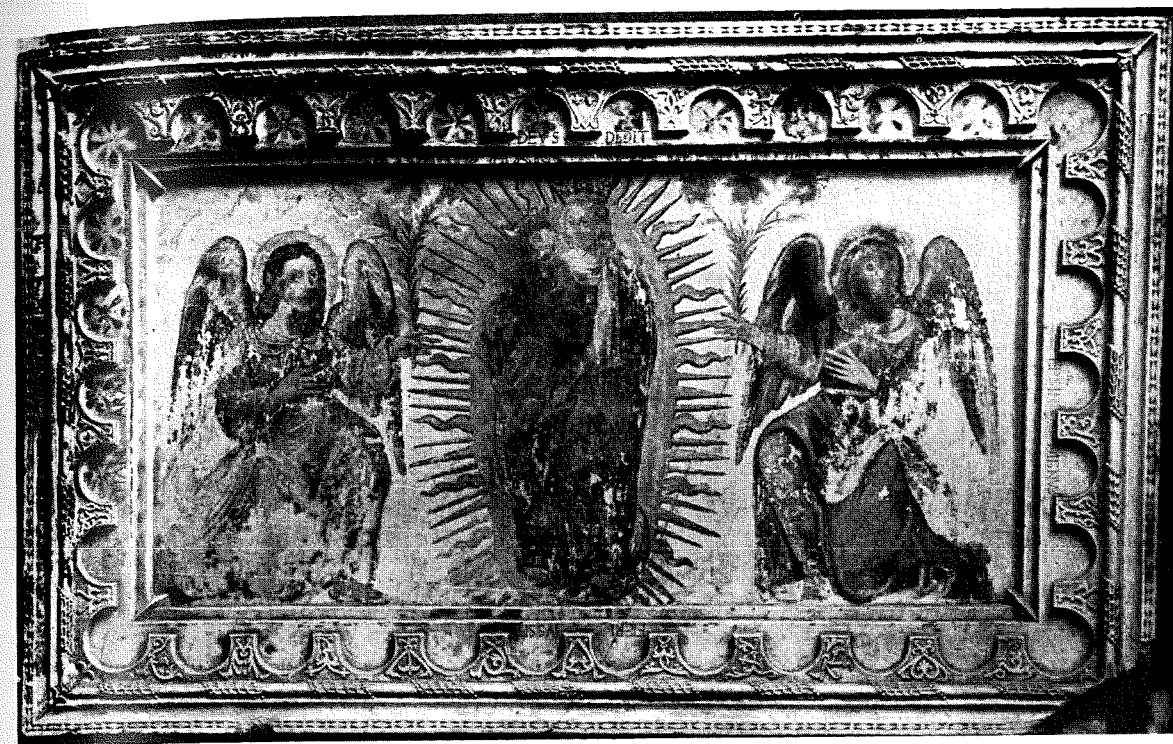


FIG. 9. — Table d'autel de Rodez (cl. L. Balsan).

d'avantage que pour la table d'autel de Rodez (fig. 9), dont on conserve les supports sculptés. Il s'agit de quatre colonnettes, qui ont été transportées de la cathédrale au musée Fenaille en 1840. Comme l'avait remarqué l'abbé L. Viallettes dès 1899²⁸, on ne saurait mettre en question leur destination première : l'abaque des chapiteaux correspond très exactement à une surface carrée qui interrompt la mouluration des tranches de la table à chacun des quatre angles. Cette surface carrée était bien destinée à servir de point d'appui aux chapiteaux des colonnettes (fig. 10)²⁹.

28. L. VIALETTES, *Autel de Deusdedit, sa reconstitution, son époque*, dans *Mémoires de la Soc. des Lettres, Sciences et Arts de l'Aveyron*, t. XV (1894-1899), Rodez, 1899, pp. 37-39. Voir également Louis BOUSQUET, *La cathédrale pré-gothique de Rodez*, Rodez, 1948, notamment pp. 126-152.

29. Cependant, comme me l'a fait observer M. Louis Balsan, Conservateur des Antiquités et Objets d'art de l'Aveyron et Conservateur du Musée Fenaille, ces colonnettes n'ont pas été utilisées seules pour soutenir la table qui pèse plus de 800 kilos. Il faut imaginer un autre support — pilier ou colonne centrale —, c'est-à-dire une disposition semblable à celle que l'on observe à Corneilla-de-Confient, où le maître-autel du XII^e siècle est supporté par quatre colonnes d'angle et un pilier central : Marcel DURLIAT, *La sculpture romane en Roussillon*, II, Perpignan, 1949, p. 24.

Peut-être convient-il de signaler que l'usage des colonnes d'angle pour supporter les tables d'autel est attesté dans le Sud de la France dès le X^e siècle à Saint-Michel de Cuxa. Celle que l'abbé Garin fit consacrer le 28

septembre 975 reposait sur quatre colonnes qui pénétraient à l'intérieur : "supra quam (le dallage) magni principis Michaelis altare in quatuor pulcherrimis columnis ex agnoscemate factis honore condigno statuit" (*Marca Hispanica*, App. n° 222, col. 1074). La table de Cuxa, qui mesurait 13 demi-pieds de longueur et 9 demi-pieds de largeur, soit 1 m. 95 × 1 m. 35, était moins grande que celles de Rodez : 2 m. 34 × 1 m. 42, mais de superficie légèrement supérieure à celles de Gérone : 2 m. 22 × 1 m. 14 et Quarante (la principale) : 2 m. 10 × 1 m. 22. On constate qu'elle égalait à peu près exactement en surface la table de Saint-André-de-Sorède : 2 m. 12 × 1 m. 23.

Mais cette pratique était encore beaucoup plus ancienne : L. COUTIL, *L'art mérovingien et carolingien*, Bordeaux, 1930, p. 122; Chanoine J. SAUTEL, *Études et documents sur Vaison-la-Romaine*, VIII et *Remarques sur quelques autels chrétiens du Pays de Vaucluse*, 1950, p. 7; Guy BARRUOL, *L'autel et les cancels paléochrétiens de Limans (Basses-Alpes)*, dans *Cahiers arch.*, XIV, 1964, pp. 67-84.

Si un doute pouvait cependant encore exister, il serait levé par les résultats de l'analyse pétrographique à laquelle a bien voulu se livrer M. Astre. Celui-ci a constaté en effet, à partir de prélèvements effectués par M. Louis Balsan, que la table et les colonnettes avaient été taillées dans le même marbre³⁰.

Or les chapiteaux cubiques — en réalité des parallélépipèdes accordés à un cylindre par un cavet — ornés d'entrelacs et de palmettes (fig. 11, 12, 13) appartiennent à un type d'épannelage et de décor largement représenté aux XI^e et XII^e siècles dans une zone allant de Saint-Pierre de Roda en Catalogne à Saint-Géraud d'Aurillac et Sainte-Foy de Conques, sans omettre la cathédrale du Puy. Les ressemblances stylistiques les plus grandes existent avec les chapiteaux de la porte septentrionale du transept de Conques, qui datent déjà de la seconde moitié du siècle³¹. Cependant l'extrême parenté existant entre les tables de Gérone et de Rodez (fig. 14 et 15) ne permet pas d'adopter pour cette dernière une date trop éloignée des environs de 1050.

Cette date apparaîtrait beaucoup trop tardive si l'on s'en tenait à la lettre d'une inscription bien connue de la table d'autel qui en attribue l'origine à la munificence d'un évêque Deusdedit : HANC ARAM DEUSDEDIT EPISCOPUS INDIGNUS FIERI JUSSIT. On ne connaît en effet, dans la liste épiscopale de Rodez que trois évêques ayant porté ce nom et le dernier mourut en 1004. En outre le qualificatif "indignus" pourrait sembler un obstacle insurmontable à l'hypothèse d'une inscription commémorative. Ce serait mal connaître les pratiques du temps : l'expression, même appliquée à un tiers, relevait alors du formulaire le plus banal³². Elle ne s'oppose pas à ce que l'inscription ait été gravée sur la table plusieurs décennies après la mort du prélat³³.

30. Les résultats de cette analyse ont été publiés par M. Georges GAILLARD, *Rouergue roman*, Zodiaque, 1963, pp. 226-227.

31. Bonnes reproductions dans Christoph BERNOULLI, *Die Skulpturen der Abtei Conques-en-Rouergue*, Bâle, 1956, pl. 6; Georges GAILLARD, *Rouergue roman*, pp. 46-47.

32. M. Pierre Bonnassie, assistant à la Faculté des Lettres de Toulouse a eu l'amabilité de relever pour nous aux Archives de la Couronne d'Aragon de nom-

breux exemples de l'expression "indignus abba" appliquée à des tiers dans des formules de ce type : *Ego Adalbertus vinditor sum tibi Ramio, indignus abba, emtore...* (Archivo de la Corona de Aragón, Monacales, Sant Benet de Bages, pergaminos n° 123 : 17 mai 1016).

33. L'abbé Louis BOUSQUET, *La cathédrale pré-gothique de Rodez*, op. cit., pp. 151-152, a avancé à ce sujet une hypothèse ingénieuse — trop ingénieuse à notre sens. Nous n'irons pas non plus jusqu'à prétendre que la figure du Christ du musée Fenaille, considérée comme

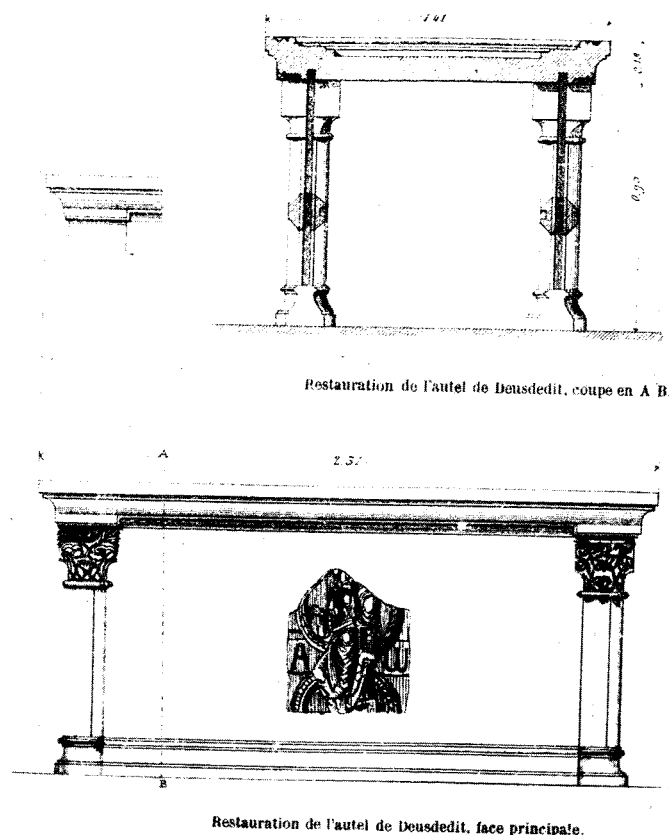


FIG. 10. — L'autel de Rodez d'après l'abbé L. Vialettes.



FIG. 11. — Rodez. Chapiteau du Musée Fenaille (cl. L. Balsan).



FIG. 12. — Rodez. Chapiteau du Musée Fenaille (cl. L. Balsan).

A une date très voisine, les ateliers narbonnais ont probablement aussi sculpté la table d'autel circulaire de la cathédrale de Besançon, consacrée par le pape Léon IX en 1050. Outre sa forme exceptionnelle, cette pièce offre la particularité de présenter à la partie centrale un motif iconographique qui est une interprétation originale du chrisme paléochrétien. Or l'on sait combien nos régions méridionales, des Pyrénées au Rouergue, se sont plu à l'époque romane à spéculer sur la signification de l'antique symbole.



FIG. 13. — Rodez. Chapiteau du Musée Fenaille (cl. L. Balsan).

ayant appartenu au devant d'autel qui accompagnait la table, soit contemporaine de cette dernière. Son style est plus évoluée. En outre, à l'analyse, le marbre dans lequel elle est sculptée, est apparu différent de celui de l'autel et de ses supports. De toute manière la chronologie de Meyer SCHAPIRO, *A relief in Rodez and the beginnings of romanesque sculpture in Southern France*, dans *Studies in Western art. I. Romanesque and Gothic art. Acts of the twentieth International Congress of the History of Art*, Princeton, 1963, pp. 40-66, est inacceptable.



FIG. 14. — Table d'autel de Gérone. Détail (cl. Arxiu Mas).

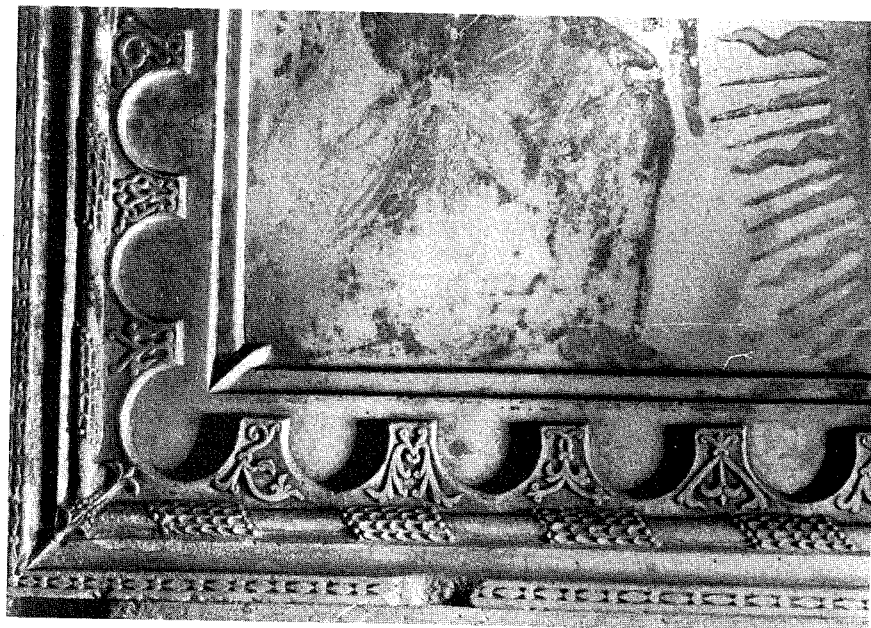


FIG. 15. — Table d'autel de Rodez. Détail (cl. L. Balsan).

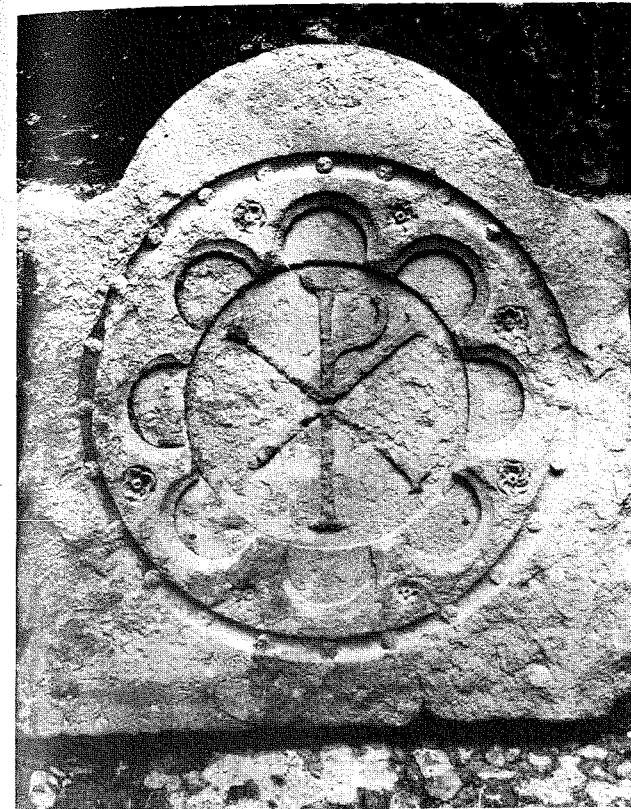


FIG. 16. — Musée de Narbonne. Plaque sculptée (cl. R. Sallis).

Il y a mieux. En 1964 on a retrouvé à Narbonne, dans une remise où elle était entreposée depuis une cinquantaine d'années, une curieuse plaque — aujourd'hui déposée au Musée — qui a pu constituer le lointain modèle du décor de Besançon (fig. 16). Une gouttière, où sont disposés régulièrement vingt-quatre petits boutons, limite un feston circulaire de huit lobes. Entre ceux-ci sont sculptées des rosaces toutes différentes : les unes n'ont que quatre pétales, d'autres en ont huit placés tantôt au même niveau, tantôt alternativement sur deux rangs superposés. On aperçoit même une roue solaire. Le chrisme, qui offre la forme relativement tardive du rho latinisé était accosté de l'alpha et de l'oméga, dont il ne subsiste plus que des traces.

Si l'on veut bien admettre nos conclusions, on observera que les marbriers du Midi de la France n'ont pas réalisé leurs chefs-d'œuvre dans la seconde moitié du x^e siècle, mais seulement vers le milieu du siècle suivant. Dans ces conditions, la table

de Bernard Gilduin à Saint-Sernin de Toulouse, datée de 1096, dont la parenté avec les pièces précédentes est bien connue³⁴, prendrait une signification nouvelle : elle apparaîtrait comme la manifestation ultime d'une activité continue et sans cesse perfectionnée durant deux siècles.

Toujours à l'exemple de M. Paul Deschamps, nous nous interrogerons sur l'endroit où s'exerça cette activité séculaire. Nous savons que notre guide localisait les ateliers de sculpteurs à proximité de carrières de marbre blanc et distinguait deux foyers : l'un dans le Roussillon, l'autre — le principal — dans le monastère de Saint-Pons-de-Thomières. Mais cette abbaye ne fut fondée qu'en 936, alors que deux de nos tables au moins, celles de Capestang et de Sant Martí d'Empúries, sont antérieures à cette date. En outre, l'analyse du marbre de l'autel de Rodez a établi qu'il ne provenait pas des carrières de Saint-Pons, mais qu'il ressemblait aux matériaux d'origine orientale employés pour les sarcophages d'Arles. Ainsi prend forme l'hypothèse d'un remploi de marbres antiques, hypothèse que confirment plusieurs faits.

34. Déjà M. Paul DESCHAMPS avait indiqué que Bernard Gilduin connaissait les tables d'autel à lobes antérieures : *Tables d'autel de marbre, op. cit.*, p. 168.

Voir également l'analyse de Denise JALABERT, *La flore sculptée des monuments du Moyen Âge en France*, Paris, 1965, pp. 45-46.

La table de Capestang se présente de toute évidence comme une dalle en remploi, qui était déjà fort usée au moment où les marbriers la dotèrent de son décor. Ceux-ci conservèrent les dénivellations de sa surface, sans faire quoi que ce soit pour l'aplanir. Ils adaptèrent de même les lettres de l'inscription aux épaufrures du bord³⁵.

Plus significatif encore l'exemple de la table d'autel de Torrellas, taillée dans la partie inférieure d'un sarcophage de marbre provenant apparemment des ateliers d'Arles. Je ne connais malheureusement les restes mutilés des sculptures du IV^e siècle que par une photographie³⁶ : M. Pierre Ponsich, Conservateur des Antiquités et Objets d'art des Pyrénées-Orientales ayant fait transporter la table au Palais des Rois de Majorque à Perpignan où il la maintient sous son contrôle pour se réserver l'exclusivité de tout travail historique et archéologique.

Si la présence de marbriers en Roussillon dans la première moitié du XI^e siècle est incontestable, l'existence d'un atelier de sculpteurs à Saint-Pons-de-Thomières vers cette époque devient de plus en plus hypothétique. Tout conduit à penser que les carrières de marbre de l'endroit ne furent ouvertes qu'à une époque plus récente. L'essentiel du travail artistique dans la région se serait effectué dans une ville riche en marbres antiques, c'est-à-dire probablement à Narbonne, capitale d'une province ecclésiastique englobant tout à la fois les diocèses de l'ancienne Septimanie et ceux de la Marche d'Espagne jusqu'au rétablissement du siège métropolitain de Tarragone en 1118³⁷.

Un fait historique sur lequel M. Jean Hubert a attiré l'attention³⁸ vient d'ailleurs appuyer cette idée. "Dans sa Chronique, écrite en 1158 ou en 1162, Geoffroy de Vigeois dit que de son temps la table d'autel [de Saint-Martial de Limoges], de marbre précieux et très blanc faisait l'admiration de tous ceux qui la contemplaient. Elle avait été transportée de Narbonne à Limoges au temps de l'abbé Odolric (1025-1040)." Le chroniqueur fait en outre connaître "l'itinéraire suivi par le charroi et les difficultés que rencontra le conducteur au cours de son long voyage", notamment pour la traversée du *castrum* de Capdenac, où l'on dut abattre un pan de la muraille de l'enceinte afin de livrer passage au volumineux chargement.

Ce texte, précieux à plus d'un titre, indique sans ambiguïté la provenance narbonnaise d'une table sans doute parente de celles de Gérone et de Rodez, à peu près contemporaines et qui, comme elle, furent transportées assez loin de leur lieu d'origine.

L'installation d'un atelier spécialisé dans la production du mobilier liturgique à l'ombre de l'église métropolitaine est un fait trop naturel pour avoir besoin d'être commenté. Peut-être pourrait-on en attribuer le mérite au saint archevêque Théodard (885-893), qui reconstruisit sa cathédrale en 890 et la dota précisément d'un grand autel fait d'un marbre très blanc dont on vantait l'admirable travail³⁹.

L'origine de la table d'autel à lobes doit être cherchée dans des modèles paléochrétiens

35. Le chanoine HEBRARD, *Anciens autels du diocèse de Montpellier*, Montpellier, 1942, p. 7, avait attribué ces imperfections à la maladresse d'un artisan incapable de dresser convenablement sa table.

36. Photographie de R. P(onthus), dans le journal perpignanais "L'Indépendant", du vendredi 11 janvier 1963.

37. L'indépendance ecclésiastique de la Catalogne était effective dès 1097.

38. Bull. de la Soc. Nat. des Antiquaires de France, 1935, pp. 190-193.

39. *Vita sancti Theodardi* (Acta Sanctorum, Maii, t. I, p. 150) : *ex magno et candidissimo marmore, aram miro sculpturae opere coelatum...* L'inscription commémorant le fait n'était pas gravée sur l'autel lui-même, mais sur sa base : *Fecit etiam in circuitu altaris basim marmoream et quibusdam praeeminentibus caelaturis ornata atque Latinis characteribus haec continentem* (suit le texte de cette inscription).

ayant eux-mêmes pris la suite d'un mobilier païen à usage profane⁴⁰. Cependant des difficultés existent en ce qui concerne cette généalogie. Si les tables paléochrétiennes à indentations — qui avaient généralement un tracé en sigma, mais qui pouvaient déjà être de forme rectangulaire — sont assez largement répandues sur les terres qui bordent la Méditerranée orientale, ainsi qu'en Afrique du Nord, leur présence n'a été signalée jusqu'à ce jour ni en Gaule ni dans les régions voisines.

L'Espagne semble même avoir complètement ignoré ce type d'autel en dehors de la Catalogne. Quant à l'Italie, elle ne peut se prévaloir, semble-t-il, que d'un seul exemplaire signalé par Joan Evans aux environs de Rome, près du chemin qui mène à San Paolo alle tre Fontane⁴¹. M. Léon Pressouyre, qui a eu l'obligeance de rechercher cette pièce, a dégagé du talus de droite du sentier, en contrebas de l'escalier de Santa Maria Scala Coeli, un fragment de table rectangulaire en marbre, de 40 centimètres de longueur maximum. Sur la tranche, de 6 cm 4 d'épaisseur, est apparue une tresse, qui ne semble pas antérieure à l'époque carolingienne (fig. 17 et 18).

Il est donc peu probable que l'autel à lobes soit parvenu en Gaule par l'intermédiaire de l'une quelconque des péninsules voisines. Aurait-il donc été emprunté à l'Orient ? Pas forcément. La présence à Vienne d'une table de ce type, de forme semi-circulaire, invite plutôt à imaginer l'existence de modèles locaux plus anciens, qui auraient été repris à Narbonne, avec le succès que l'on sait, à partir du IX^e siècle.

Les lobes, dont l'usage liturgique est probable à l'époque paléochrétienne, avaient-ils encore cette signification à l'aube de l'époque romane ? Il est difficile de se prononcer avec certitude. Du moins convient-il d'éliminer de la liste des arguments avancés en faveur de cette thèse l'aspect particulier de la table d'autel d'Arles-sur-Tech. A la différence de

40. Voir notamment Jean LASSUS, *Sanctuaires chrétiens de Syrie*, Paris, 1947, pp. 200-202, dont la liste, qui ne désire pas être exhaustive, pourrait être aisément complétée notamment pour la Grèce et l'Afrique du Nord.

41. Joan EVANS, *Cluniac Art of the romanesque period*, Cambridge, 1950, p. 38. Simple mention, sans description ni datation.



FIG. 17. — Rome. Fragment de table d'autel à San Paolo alle tre Fontane (cl. L. Pressouyre).



FIG. 18. — Rome. Fragment de table d'autel à San Paolo alle tre Fontane (cl. L. Pressouyre).

toutes les autres, elle semblait avoir substitué aux lobes des cavités rondes creusées seulement sur un grand côté⁴². On s'était demandé si ce n'était pas là la place de dix pains rangés devant l'officiant. En fait, ces anomalies ne résultaient que des conditions défectueuses dans lesquelles avait dû se faire l'étude de la table, encastrée dans le sol de l'église et très mal conservée. Maintenant qu'elle a été dégagée et qu'elle se trouve présentée dans le cloître à un endroit mieux éclairé, on constate qu'elle a possédé le même décor que les autres œuvres. Quant à la cavité centrale, qui avait intrigué, elle résulte apparemment d'une utilisation ultérieure pour quelque usage profane (fig. 19). On peut enfin ajouter, pour en terminer avec ce sujet, que la présence de boules à l'intérieur d'un certain nombre de lobes de la table de Saint-Sernin de Toulouse prouve qu'à ce moment le motif n'avait plus d'autre rôle que décoratif⁴³.

Après avoir rappelé les antécédents des tables à lobes de Narbonne et de Catalogne, il convient de nous interroger sur la place tenue par ces œuvres dans l'évolution artistique régionale. Le simple examen de leur décor témoigne d'un champ de relations et d'influences qui alla s'élargissant avec le temps. Limité sur les pièces les plus anciennes à un motif de fleurons maladroitement dessinés, il s'enrichit et se diversifie au cours des ^x^e et ^{xi}^e siècles.

Le plus souvent il s'agit encore de motifs floraux occupant les intervalles entre les lobes. L'idée dut être empruntée à des sarcophages de l'Ecole d'Aquitaine, qui existaient en assez grand nombre à Narbonne.

L'un de ceux-ci, conservé dans l'église Saint-Paul-Serge⁴⁴, représente le Christ et les apôtres sous des arcades. Dans les écoinçons sont sculptés en relief sur un plan nu, dans

42. Voir le dessin de Paul DESCHAMPS, *Tables d'autel...*, fig. 10, p. 155.

43. Ou au mieux symbolique : les douze boules représentant les apôtres, comme l'a suggéré M. Friedrich Gerke. L'idée aurait pu venir du rapprochement, depuis long-

temps opéré, entre les douze pains d'offrande de l'Ancienne Loi et les membres du collège apostolique.

44. Edmond LE BLANT, *Les sarcophages chrétiens de la Gaule*, Paris, 1886, pp. 135-136, pl. XLIII (2). Cf. Meyer SCHAPIRO, *A relief in Rodez*, *op. cit.*, p. 45, note 22.



FIG. 19. — Table d'autel d'Arles-sur-Tech (cl. Jauzac).

le style et la technique qui seront ceux des marbriers des ^x^e et ^{xi}^e siècles, de petits ornements dont l'esprit est déjà celui des motifs floraux des tables d'autel. Une tige dressée comme une hampe rigide porte à son sommet un fleuron de feuilles asymétriques soulignées à leur base par deux folioles recourbées.

L'enrichissement du répertoire décoratif sur les tables de Corneilhan, de Quarante, de Gérone et de Rodez, à l'aide de fleurons, d'entrelacs et de fleurettes, suppose l'entrée en jeu de nouvelles sources d'inspiration. Elles proviennent de manuscrits, soit de caractère hispanique, comme le pensent J. Puig i Cadafalch⁴⁵ et M. Georges Gaillard⁴⁶, soit plutôt d'origine carolingienne⁴⁷, à moins qu'ils ne soient tout bonnement contemporains et méridionaux français⁴⁸. De toute manière cette interprétation en sculpture de modèles empruntés à l'enluminure ouvrait à l'art roman une voie riche de promesses.

La table d'autel de Corneilhan (ou de Paulhan) se singularise par l'existence au centre de la face supérieure de motifs incisés : une torsade de forme circulaire encadre l'alpha et l'oméga et se trouve elle-même cantonnée à chaque angle par une sorte de feuille ovale (fig. 20). Un autre décor apparaît sur la face inférieure. Au lieu d'être simplement dégrossie, comme il arrive généralement, celle-ci a été polie et couverte d'un lacs de feuillages gravés, qui entoure un carré dans lequel s'inscrit un cercle indiquant la forme du support (fig. 21)⁴⁹.

Ces feuillages appartiennent manifestement à la lignée du décor des sarcophages d'Aquitaine, bien que la technique d'exécution — simple gravure — soit très différente. Leur présence

45. *Bull. de la Soc. nat. des Antiquaires de France*, 1928, pp. 149-152.

46. Georges GAILLARD, *Premiers essais de sculpture...*, *op. cit.*, pp. 52-53.

47. Denise JALABERT, *La flore sculptée des monuments du Moyen Age en France*, Paris, 1965, pp. 41-48. Il paraît cependant difficile de suivre l'auteur dans d'autres hypothèses, celles-ci hasardeuses, concernant notamment de prétendus rapports entre nos marbriers

et la Syrie. Comment peut-on imaginer que les sculpteurs du Midi de la France aient pu voir de leurs yeux le décor de monuments syriens construits du ^{iv}^e au ^{vi}^e siècle (*op. cit.*, p. 42 et 47) ?

48. La meilleure mise au point sur tout ceci a été faite par Meyer SCHAPIRO, *op. cit.*, pp. 44-45.

49. Chanoine J. GIRY, *Autels romans inédits*, *op. cit.*, p. 6 et fig. 6.

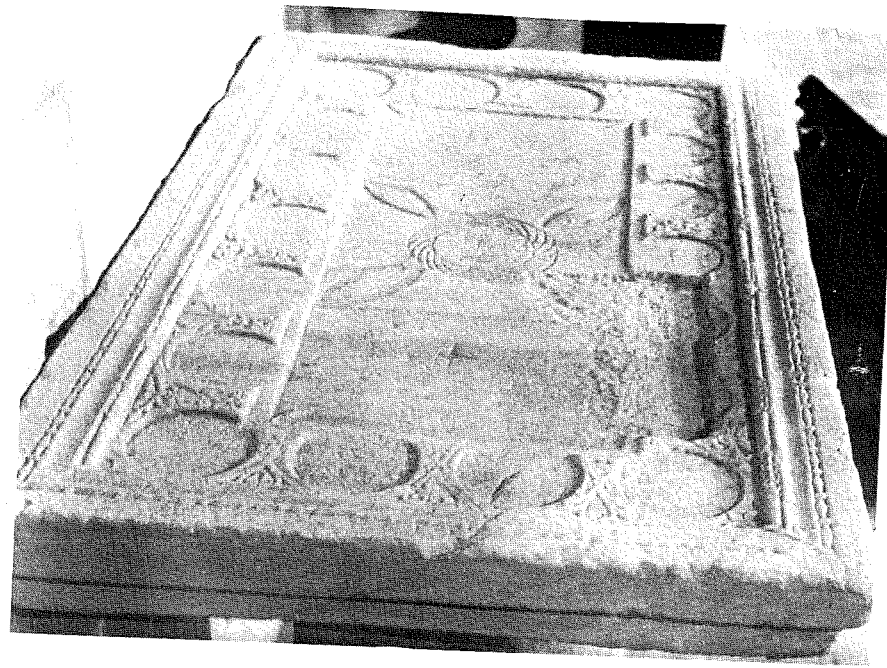


FIG. 20. — Table d'autel de Corneilhan à Nissan-lez-Ensérune (cl. Abbé J. Giry).



FIG. 21. — Table d'autel de Corneilhan. Décoration de la face inférieure (cl. Abbé J. Giry).

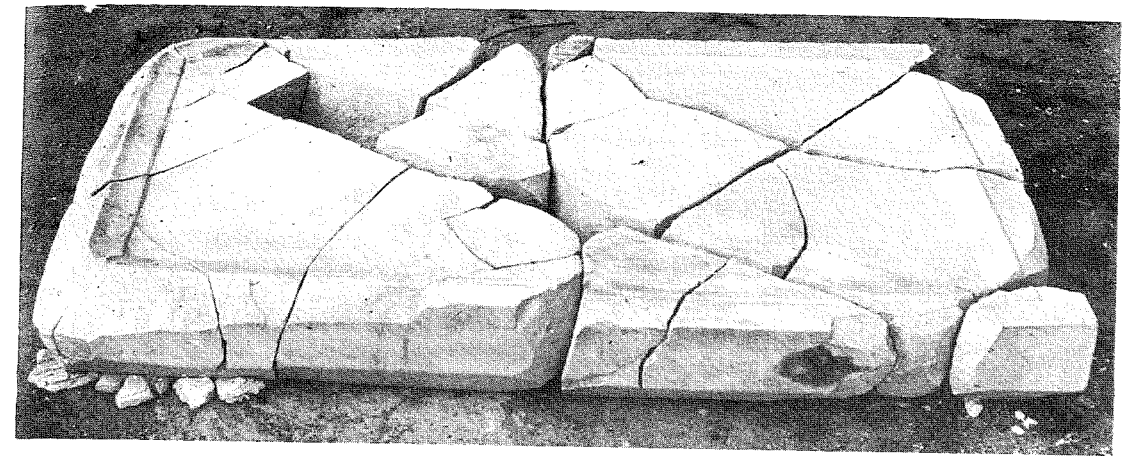


FIG. 22. — Table d'autel de Saint-Martin de Bize (cl. J. Comet).



FIG. 23. — Support de l'autel de Saint-Martin de Bize (cl. J. Comet).



FIG. 24. — Grande table d'autel de Quarante. Détail (cl. J. Comet).

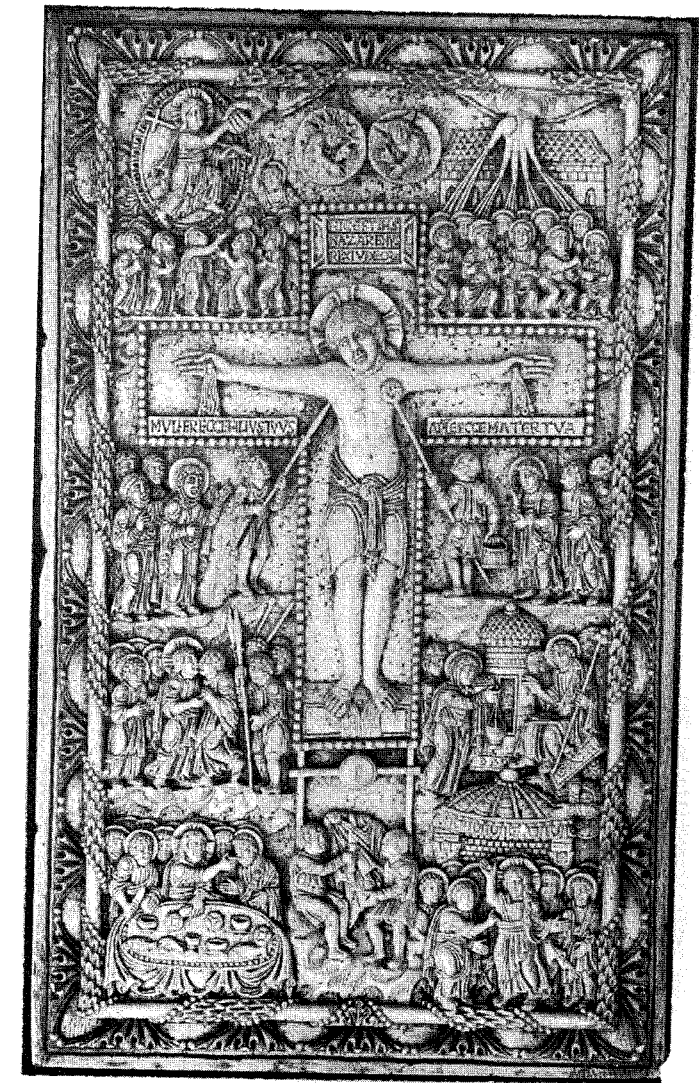


FIG. 25. — Ivoire de la cathédrale de Narbonne (cl. J. Comet).

sur la face inférieure de la table peut s'expliquer par l'existence d'un décor comparable sur certains supports d'autel. Je pense notamment à celui de l'église ruinée de Saint-Martin de Bize (Aude, au Nord-Ouest de Narbonne), extrait des décombres par Mademoiselle Odette, M. Jean Taffanel et leur famille (fig. 22 et 23)⁵⁰. Les faces d'une sorte de sépulcre parallélépipédique, destiné à contenir les reliques et sculpté dans le même bloc de marbre que la colonne, sont entièrement couvertes de feuilles et de volutes maladroitement dessinées. On doit y voir les éléments des feuillages des sarcophages d'Aquitaine, d'abord isolés puis juxtaposés et sculptés en réserve.

D'autres sources d'inspiration viennent des ivoires. L'exemple le plus caractéristique est fourni par la moulure arrondie, pourvue de place en place d'un ornement guilloché offrant l'aspect d'un ruban enroulé autour d'une tige. On l'aperçoit sur les rebords des tables de Corneilhan (Paulhan), de Rodez et de Gérone. Sur la plus grande des tables de Quarante, elle s'accompagne de motifs en éventail dont la signification est donnée par une plaque de reliure en ivoire de la cathédrale de Narbonne, qui a pu servir de modèle pour l'ensemble (fig. 24 et 25). L'encadrement de ce relief⁵¹, à peu près identique, reproduit la chute des plis de la nappe couvrant la table de la Cène, à la partie inférieure de gauche.

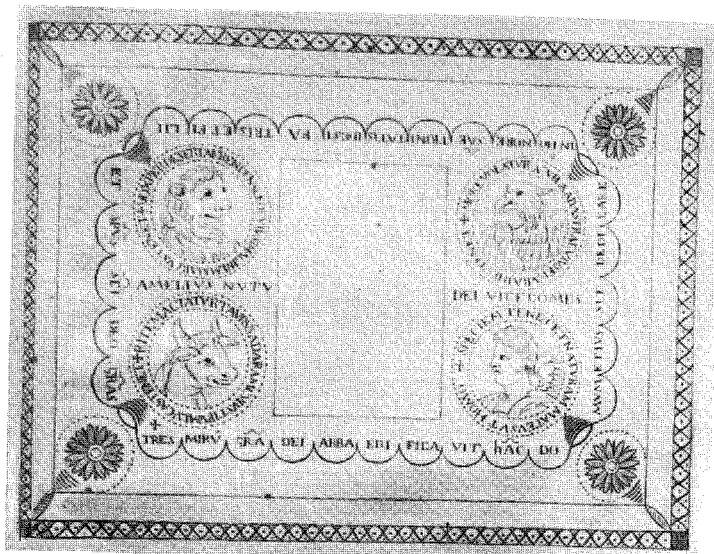


FIG. 26. — Table d'autel de l'abbaye de Montolieu d'après Mabillon.

50. Conservé au Musée de Mailhac (Aude) et publié par Pedro de PALOL, *Las mesas de altar paleocristianas en la Tarraconense*, dans *Ampurias*, XIX-XX, 1957-1958, pp. 81-102, notamment pp. 90-91.

51. A. GOLDSCHMIDT, *Die Elfenbeinskulpturen*, I, Berlin, 1914, n° 31; R. REY, *L'ivoire de Narbonne*, dans *Bull. de la Comm. Archéol. de Narbonne*, XXII, 1949-1950, n° 2, pp. 79-87; Exp. *Trésors des Églises de France*, Paris, 1965, n° 601; *Charlemagne*, Aix-la-Chapelle, 1965, n° 531. Cet ivoire n'a été donné à la cathédrale de Narbonne qu'en 1850 par un particulier,

M. de Stadieu (Délibération du Conseil de Fabrique de Saint-Just du 7 avril 1850) et on ne peut en retracer l'histoire. Son style le rattache au "groupe Ada", c'est-à-dire à l'École de la Cour de Charlemagne, mais on hésite sur sa date. Contrairement à Goldschmidt qui la date des IX^e-X^e siècles — suite de l'École de la Cour —, H. Schnitzler range la plaque parmi les dernières œuvres de cette École réalisées avant la mort de l'empereur.

52. Jean HUBERT, *L'art pré-roman*, Paris, 1938, fig. 171, p. 151, d'après MABILLON, *Annales ordinis Sancti Benedicti*, t. III, Paris, 1706, p. 495.

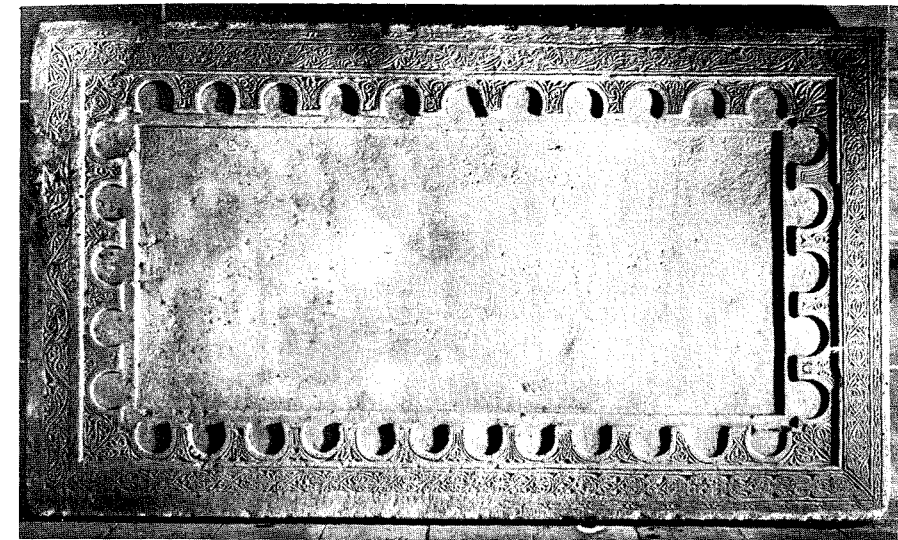


FIG. 27. — Table d'autel de Saint-André-de-Sorède (cl. J. Comet).

TRINITATIS ID EST PATRIS ET FILII ET SPIRITUS SANCTI. DEO GRATIAS. Mention est également faite du vicomte de Narbonne Amélius : AMELIUS NUTU DEI VICECOMES.

Bien que le texte soit muet sur la table elle-même, on peut penser que la cérémonie de dédicace mentionnée avait comporté la consécration de cet autel. Celui-ci aurait donc constitué, s'il avait été conservé, un jalon précieux entre les œuvres sommairement sculptées au début du X^e siècle et les chefs-d'œuvre du milieu du XI^e siècle.

Cette pièce annonce en outre des entreprises plus ambitieuses des marbriers méridionaux, comme le trône épiscopal de Gérone. L'exécution d'objets de cette nature leur revenait de droit et il n'est pas interdit de penser que le trône de l'archevêque Théodard de Narbonne (885-893) était déjà leur œuvre⁵³. Celui de la cathédrale de Gérone, conservé dans l'édifice gothique⁵⁴, reprit le thème de Montolieu, en s'inspirant sans doute d'un ivoire pour l'exécution, comme l'a remarqué M. Georges Gaillard. Les symboles des évangélistes, disposés aux extrémités des montants, sont accompagnés d'une tige ondulée où se voient des "fleurons semblables à ceux des tables d'autel; on retrouve aussi les grappes aux grains serrés, qui ressemblent un peu à des pommes de pin"⁵⁵.

D'ailleurs, comme pour leurs tables d'autel, les sculpteurs narbonnais disposaient sans doute pour ces trônes de modèles locaux plus anciens. On peut se demander si la plaque

53. Son existence est connue par la *Vita sancti Theodardi* déjà citée. Ce texte indique, p. 150, que, à l'instar de l'autel contemporain, il était fait d'un très beau marbre: "Fecit etiam et valde mirificum et praeclarissimum marmore editum et sublimi fastigio alte porrectum solium". Suivent les vers qui furent gravés sur ce siège épiscopal.

54. Marcel DURLIAT, *Recherches sur l'emplacement des trônes épiscopaux dans les cathédrales du Moyen Âge*, dans *La Maison-Dieu*, n° 70, 1962, pp. 100-104, et plus particulièrement en ce qui concerne ce trône:

Lamberto FONT, *Gerona, la catedral y el museo diocesano*, Gérone, 1952, p. 21 et 22.

55. Georges GAILLARD, *Premiers essais...*, pp. 51-52. André GRABAR, *Trônes épiscopaux des XI^e et XII^e siècles en Italie méridionale*, dans *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, XVI, 1954, pp. 7-52 et *Trônes d'évêques en Espagne du Moyen Âge*, tirage à part des *Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann*, Berlin, 1956, a marqué ce qui rapproche et ce qui distingue le trône épiscopal de Gérone de ceux de l'Italie du Sud.



ornée d'un chrisme, dont nous avons fait mention plus haut (fig. 16), ne constituait pas à l'origine le dossier d'un trône épiscopal. L'abbé Enjalran, son inventeur, avait cru y reconnaître⁵⁶ le petit côté d'un sarcophage. Cependant ni la forme, ni les dimensions (1 m 06 de hauteur pour une largeur de 0 m 95 et une épaisseur de 12 cm) ne conviennent à cet usage. Il importe en outre de signaler la présence de deux entailles latérales, avec des restes de mortier ayant pu servir à maintenir les petits côtés du siège. Le matériau utilisé est un grès d'origine certainement locale.

L'atelier roussillonnais de la première moitié du XI^e siècle se distingue nettement de celui de Narbonne par son style. La seule table d'autel qu'on puisse lui attribuer d'une manière certaine, celle de Saint-André-de-Sorède (fig. 27), offre des particularités bien soulignées par M. Georges Gaillard⁵⁷. Très librement distribués, les ornements sont taillés en creux, modelés "en gouttière" et ils occupent toute la place libre sur le bandeau plat de la bordure entre les lobes. On a généralement tendance à faire appel au répertoire hispano-mauresque pour en retracer l'origine. On peut se demander cependant si ces motifs n'étaient pas communs à l'art méditerranéen de l'époque, qu'ils aient été exécutés en pierre ou en stuc. Si cette dernière technique n'avait pas été si fragile, elle nous en aurait certainement livré de nombreux spécimens dans notre région même. Mentionnons comme témoins les fragments du décor au-dessus de la voûte du bras septentrional du transept de San Cerní de Tabernoles à Anserall (au Nord de La Seu d'Urgell, non loin de la frontière d'Andorre), qui doivent dater de la consécration de l'édifice vers 1035-1040⁵⁸. Stylistiquement cependant les sculptures de Saint-André-de-Sorède se rapprochent davantage des rinceaux de stuc du chœur de la cathédrale d'Alet (fig. 28), exécutés probablement au début du XII^e siècle⁵⁹.

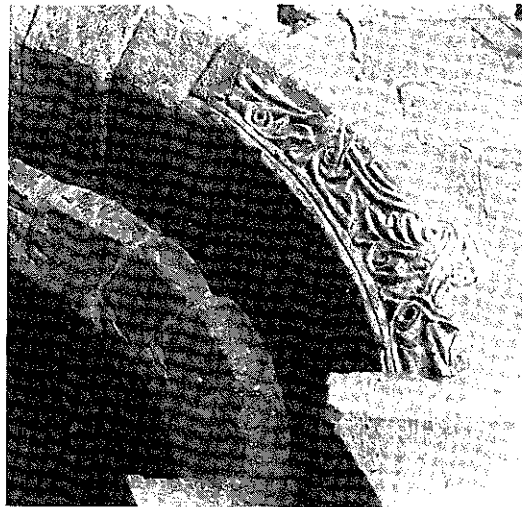


FIG. 28. — Cathédrale d'Alet (Aude). Décor de stuc. Premier arc méridional du chœur (cl. A. Serres).

Ces rapports avec des techniques du décor monumental expliquent peut-être en partie une ambitieuse entreprise de cet atelier roussillonnais : décorer l'ensemble d'une façade d'église suivant un programme iconographique cohérent. Un maître certainement doué d'une large culture artistique et doté de dons de visionnaire entreprit à Saint-André-de-Sorède de représenter des thèmes apocalyptiques sur un portail et une fenêtre⁶⁰. Cette incursion dans le domaine de

la sculpture monumentale devait échouer, parce que prématurée. Les marbriers de cette époque appartenaient encore essentiellement à un monde où les arts précieux de l'ivoirerie, de l'orfèvrerie et de la miniature conservaient une incontestable priorité. Leurs œuvres incorporées à la rude écorce d'une architecture encore indigente, donnent l'impression d'un ornement surajouté, étranger à la construction.

Bien que leur entreprise se fût en définitive soldée par un échec, elle eut le mérite d'établir entre les marbriers, spécialisés de longue date dans la production du mobilier d'église, et les maîtres d'œuvre, des contacts qui se révélèrent durables. A Arles-sur-Tech, aux environs de 1046, on exprima dans la pierre un décor conçu selon l'esprit des marbriers. A Saint-Martin du Canigou, dès avant 1026, puis à Caunes-Minervois au milieu du XI^e siècle, quelques motifs empruntés au répertoire des tables d'autel furent adaptés à la structure des chapiteaux⁶¹.

Remarquablement actifs, ne répugnant pas aux initiatives, les marbriers de Narbonne et du Roussillon représentèrent un élément important de la vie artistique dans le Midi de la France, principalement dans la première moitié du XI^e siècle. Le développement de leur activité doit être mis en relation avec le progrès des échanges le long de la route qui constituait alors la principale artère des relations entre l'Europe chrétienne et l'Islam ibérique. Il correspond à l'apparition des premiers faubourgs autour de Nîmes, Narbonne et Carcassonne⁶², ainsi qu'à l'arrivée de l'or musulman⁶³.

Des prémices aussi favorables auraient dû, semble-t-il, provoquer l'éclosion d'un brillant foyer de sculpture romane. En fait, il n'en fut rien et tant Narbonne que le Roussillon firent preuve de l'atonie la plus complète au moment des expériences décisives du dernier quart du XI^e siècle. Peut-être doit-on interpréter cette carence comme un défaut d'adaptation aux conditions nouvelles de l'activité artistique d'ateliers trop étroitement prisonniers du passé. Il n'est cependant pas interdit de penser que les centres créateurs, désormais établis à Toulouse et à Moissac, attirèrent les meilleurs éléments des anciens foyers d'activité. La table d'autel de Bernard Gilduin, qui clôt une série d'œuvres deux fois séculaire, serait alors le témoignage d'un exode d'artistes ayant transmis à la région de la Garonne, en même temps qu'un certain idéal artistique, la pratique d'une technique éprouvée.

Toulouse.

Marcel DURLIAT.

56. Compte rendu d'une communication publié par le quotidien "Midi libre", le 14 octobre 1964.

57. Georges GAILLARD, *op. cit.*, pp. 54-58.

58. W. M. WHITEHILL, *Spanish romanesque architecture of the eleventh century*, Oxford University Press, 1941, pp. 58-60 et pl. 14; Juan AINAUD DE LASARTE, *La decoración en estuco en Cataluña de la antigüedad a la Edad Media*, dans *Stucchi e mosaici alto medioevali*,

Atti dell'Ottavo Congresso di studi sull'arte dell'alto Medioevo, I, 1962, pp. 147-153.

59. Reproduits pour la première fois par Paul DESCHAMPS, *Quelques témoins de décors de stuc en France pendant le Haut Moyen Âge et l'époque romane*, dans *Stucchi e mosaici*, *op. cit.*, fig. 5 et 6, p. 184.

60. Marcel DURLIAT, *Premiers essais de décoration de façades en Roussillon au XI^e siècle*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, fév. 1966, pp. 65-78.

61. *Id.*, *Les chapiteaux du chevet de l'église de Caunes-Minervois*, dans *Annales du Midi*, t. 76, nos 68-69, 1964, pp. 347-353.

62. Georges DUBY, *Les villes du Sud-Est de la Gaule du VIII^e au XI^e siècle*, dans *Settimane di studio... sull'alto medioevo*, VI, Spolète, 1959, pp. 231-258, notamment 243-244.

63. Pierre BONNASSIE, *Une famille de la campagne barcelonaise et ses activités économiques aux alentours de l'An Mil*, dans *Annales du Midi*, t. 76, nos 68-69,

1964, pp. 261-297 a observé d'une manière précise cette relative abondance de numéraire liée à la proximité du monde musulman. Une partie de cet or enrichira les églises et facilitera l'exercice du travail artistique sous toutes ses formes, notamment le développement de l'architecture et l'industrie du mobilier d'église. Plusieurs exemples de dons en or aux fabriques dans : J. PUIG Y CADAVALCH, Antoni DE FALGUERA et J. GODAY Y CASALS, *L'arquitectura romànica a Catalunya*, II, Barcelone, 1911, pp. 52-58.

ART CAROLINGIEN ET ART ROMAN PARISIENS

*Les illustrations astrologiques jointes aux Chroniques de Saint-Denis et de Saint-Germain-des-Prés
(IX^e - XI^e siècle)*

par May VIEILLARD-TROIEKOUROFF

L'influence des manuscrits carolingiens de Saint-Denis sur l'enluminure du XI^e siècle à Saint-Denis même et à Saint-Germain-des-Prés, a été déjà signalée¹. La comparaison des illustrations astrologiques des manuscrits des Chroniques de Saint-Denis (*Vat. Reg. lat. 309*), en partie du IX^e, et de Saint-Germain-des-Prés (*Paris, B.N. lat. 12117*), du milieu du XI^e siècle, en apporte une nouvelle preuve.

Fritz Saxl avait montré que certains signes du zodiaque de la partie du IX^e siècle du *Vat. Reg. lat. 309*, avaient été copiés dans le calendrier du XI^e siècle du même manuscrit².

C'est l'ensemble du texte et des illustrations de l'ancien traité astrologique des Annales de Saint-Denis, qui, deux siècles plus tard, a été copié à la suite des Annales de Saint-Germain-des-Prés par Ingelard, très bon peintre de manuscrits de l'abbé de Saint-Germain-des-Prés, Adraldus (1030-1060). Le texte est identique et nous en rapprochons les figures une à une, mais, dans le manuscrit de Saint-Denis, seize pages sont consacrées à ce traité et quatorze seulement dans celui de Saint-Germain-des-Prés³.

Le manuscrit de Saint-Denis, déjà connu de Montfaucon⁴, a été étudié dès 1879 par Elie Berger pour ses Annales⁵, annales republiées deux ans après par Georg Waitz⁶. Même s'il ne contenait pas les premières Annales de Saint-Denis et l'ancienne cote de Saint-Denis, diverses mentions, *Liber Dionisii*, démontreraient surabondamment que ce manuscrit provient

1. Jean PORCHER, *L'enluminure française*, Paris, 1959, p. 12-13.

2. Fritz SAXL, *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierten Handschriften des lateinischen Mittelalters in Römischen Bibliotheken*, dans *Sitzungsberichte des Heidel. Akad. der Wissenschaften*, 1915, p. 59 et suiv., fig. 3, pl. X.

3. De ce fait, quatre pages seulement sont disposées pareillement, la première avec le Dragon-Serpent enlaçant la Grande et la Petite Ourse dans sa contrecourbe (p. 88, fig. 1), celle avec le Bélier, le Triangle et les Poissons (p. 95, fig. 17, 18, 19) suivie de celle avec Persée, la Lyre et le Cygne (p. 96, fig. 20, 21, 22) et

la dernière avec le Corbeau, le Cratère et le Petit Chien (p. 103, fig. 38, 39, 40).

4. Dom Bernard de MONTFAUCON, *Bibliotheca bibliothecarum*, Paris, 1739, t. I, p. 25.

5. Elie BERGER, *Annales de Saint-Denis, généralement connues sous le titre de Chronicon Sancti Dyonisii ad cyclos paschales*, dans *Bibliothèque de l'École des Chartes*, t. XL, 1879, p. 261-295.

6. Georg WAITZ, *Annales sancti Dyonisii*, dans *M. G.H., Scriptores*, t. XIII, Hanovre, 1881, p. 718-721. Dom André WILMART, *Codices Reginenses latini*, t. II, Città del Vaticano, 1945, p. 160-174.

de Saint-Denis, y a été fait et y a reçu des additions tardives⁷. Après les guerres de religion, il passa à Péttau, à la Reine Christine (n° 499), enfin au Vatican.

Le *Vat. Reg. lat. 309* comporte cent cinquante sept feuillets de 29 cm x 27 consacrés, pour la plus grande partie (fol. 2 v° - 117 r°) aux sept livres d'une encyclopédie astronomique carolingienne. Dans le livre I, qui commence au fol. 2 v° par un grand cercle céleste coloré, la *Rota quae continet natalicia sanctorum in kalendis nonis et idibus unumquemque mensem*, les Chroniques de Saint-Denis sont inscrites en marge des *Cycli decennovenales* du Pseudo-Bède (fol. 17 r° - 58 r°), tableaux chronologiques établis d'après les lunaïsons où l'annaliste note les principaux faits concernant l'abbaye. La première partie (fol. 17 r° - 37 r°), la plus intéressante, a été rédigée entre 836 et 846, d'après le tableau chronologique pour calculer la Passion (fol. 63 v°), mais, on y a fait des corrections dès 865 (fol. 70 r°), et surtout en 885 (fol. 121 r° - 125 r°). Les mentions des événements du v^e et du vi^e siècle n'ont été ajoutées qu'au xi^e siècle. Au xii^e siècle, on trouva le commencement trop peu fourni et on les retranscrivit presque en entier avec des adjonctions (fol. 37 r° - 58 r°). Les deux parties se continuent jusqu'à la fin du xiii^e siècle⁸. Les anciennes Annales présentent de nombreuses analogies, non avec celles de Saint-Germain-des-Prés, du *Paris, B.N. lat. 12117*, mais avec les *Annales Minores* de Saint-Germain-des-Prés, du *Paris, B.N. lat. 13013*. D'abord écrites à Saint-Denis, elles auraient été complétées à Saint-Germain-des-Prés en plusieurs fois⁹, ainsi a-t-on rajouté la fête de saint Leufroy dont les reliques n'arrivèrent à Saint-Germain-des-Prés qu'en 918¹⁰.

A la suite des Annales, vient la Chronique abrégée des six âges, (fol. 59-60 v°), de la même écriture que la première rédaction des Annales, qui s'achève ainsi : enfin Charles reçut le royaume et avec l'aide de Dieu, gouverne heureusement jusqu'à la présente période, la quarante deuxième de son règne et la neuvième de l'Empire, soit 809, ce que nous retrouvons dans le *Paris B.N. lat. 12117* (fol. 108 r°), (fig. 43)¹¹. Cette date, donnée aussi par les mentions des éclipses du livre I (fol. 3 r°) et du livre II, (fol. 69 v°), est celle où fut composée cette encyclopédie astronomique alors que le manuscrit, dans ses parties les plus anciennes, ne doit pas être antérieur à la rédaction de ses premières Annales (836-846).

Le livre V (fol. 90 r° - 104 v°) commence par l'*Excerptum de astrologia* (fol. 90 r° 91 r°) et est suivi du *De ordine ac positione stellarum in Signis* (fol. 91 r° - 99 r°). Parfois attribué à Hygin, parfois à Bède, ce traité diffère des textes de l'un et de l'autre. C'est un

7. Elie BERGER, *op. cit.*, p. 263. Wilhelm NEUSS, *Eine Karolingische Kopie antiker Sternzeichen Bilder im Codex 3307 der Bibliotheca nacional zu Madrid* dans *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, t. 8, 1941, p. 119, suppose à tort que le manuscrit de Saint-Denis proviendrait du scriptorium de Metz, comme le Madrid 3307, car on trouvait dans les calendriers des deux manuscrits au 16 août la « *depositio S. Arnulfi* ». Cette opinion est répétée par Ernst ZINNER, *Europa medievale e moderna* dans l'article *Astrologia et Astronomia de l'Enciclopedia universale dell'arte*, Venise-Rome, 1960, p. 118. Wilhelm KOHLER, *Die Karolingischen Miniaturen*, t. III, Metzger Handschriften, Berlin, 1960, p. 100, a démontré que cette mention de saint Arnulfe n'indiquait pas une provenance messine mais simplement une œuvre conçue dans l'entourage de la famille impériale.

8. E. BERGER, *op. cit.*, p. 263-268. Ses interprétations des dates ont été discutées par W. NEUSS, *Ein Meisterwerk der karolingischen Buchkunst aus der Abtei*

Prüm in der Bibliotheca Nacional zu Madrid, dans *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft*, I, Reihe Band 8, Münster, 1940, p. 55-57. Il propose avec W. Levison, la date de 831 au lieu de 836-846, d'après le calcul des années écoulées depuis la Passion.

9. *Annales S. Germani minores A 642-919*, éd. H. PERTZ, dans *M.G.H. Scriptores*, t. IV, Hanovre, 1841, p. 3 et suiv. G. Waitz a montré les rapports entre ces deux séries d'annales, rapports étroits et qui ont eu lieu en plusieurs fois.

10. « *II. Kal. Jun. Monasterii Sancti Germani Sancti Leutfredi abbatiss* » d'après E. BERGER, *op. cit.*, p. 263.

11. « *Et inde domnus Carolus solus regnum suscipit et Dei protegente gubernat usque in praesentem annum feliciter qui est annus regni ejus XLII imperii autem IX* » dans André DUCHESNE, *Historiae Francorum Scriptores*, Paris, 1641, t. III, p. 125 ; aussi éd. MOMMSEN, dans *M.G.H. Auct. Antiqu.* t. XIII, Berlin, 1898, p. 348.

résumé anonyme composé au début du ix^e siècle pour cette compilation astronomique¹². Chaque constellation est l'objet d'une courte description des étoiles qui la composent (en signalant les plus brillantes), suivie de son illustration.

Ce sont ces illustrations que nous publions ici intégralement. Elles sont animées de l'esprit antiquisant de l'humanisme carolingien. L'artiste cherche à donner l'apparence de la vie à ces symboles, à rendre le mouvement, le relief au moyen d'ombres et de lumières, la perspective. Il utilise le dessin à la plume rehaussé de touches jaunes et vertes. Ces illustrations, copie très vivante d'un modèle antique ou déjà carolingien, ne paraissent pas avoir eu de suite immédiate à Saint-Denis¹³.

A la suite de cette encyclopédie, il y a d'autres traités d'astronomie, en particulier de Bède, parmi lesquels le calendrier astronomique du xi^e siècle (fol. 128-140). Pour certains signes du zodiaque, le scribe de Saint-Denis s'est inspiré des constellations carolingiennes, les Poissons, placés ici la tête en haut et en bas (p. 87, fig. 19), le Bélier (p. 104, fig. 42), le Taureau (p. 93, fig. 12), les Gémeaux (p. 91, fig. 8), le Cancer la tête en bas (p. 91, fig. 9), le Lion (fig. 10, p. 92) qui, seul de ces figures, reste entouré d'étoiles. Au verso, il encadre les textes correspondants d'entrelacs (p. 104, fig. 41), fol. 131 V°, aussi fol. 129 V°, 133 V° et 137 V°, d'oves (fol. 132 V°), de rinceaux (fol. 128 V° et 130 V°), puis il abandonne ce travail assez fidèle mais très sec et qui montre peu de compréhension et du texte et du modèle figuré.

Le livre s'achève par un fragment de la vie du roi Louis VII (fol. 157) du xiii^e siècle ; des feuillets ont été encore ajoutés en 1266 et 1292, des notes aux xiv^e et xv^e siècles.

Le manuscrit de Saint-Denis n'est pas du tout isolé au ix^e siècle. Charlemagne lui-même, d'après Eginhard¹⁴, s'intéressait vivement aux arts libéraux et tout spécialement à

12. F. SAXL, *op. cit.*, p. 64, y voit un abrégé du Pseudo-Bède (*Libellus de signis caeli*, dans MIGNE, P.L., t. XC, col. 945-948), et W. NEUSS, *op. cit.*, p. 120, un abrégé latin du traité fait par Hygin au ii^e siècle ap. J.-C. d'après celui d'Aratus au iv^e av. J.-C. D'après KOHLER, *op. cit.* p. 100, ce petit traité, description toute pratique de l'ordonnance et de la position des étoiles, a été composé d'après les écrits précédents pour cette compilation astronomique de 809.

C'est aussi à Hygin, sans autres preuves vraisemblablement que la rapide table des matières d'une main du xviii^e à la première page du *Paris, B.N. lat. 12117*, qu'a été attribué ce traité astrologique par Philippe LAUER, *Les enluminures romanes des manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1927, p. 129, ainsi que le Catalogue de la Bibliothèque Nationale, *Manuscrits à peintures du VII^e au XII^e siècles*, Paris, 1954, p. 89 et Yvonne DESLANDRES, *Les manuscrits décorés au XI^e siècle à Saint-Germain-des-Prés par Ingelard*, dans *Scriptorium*, t. IX, 1955, p. 9-11. Léopold DELISLE, *Inventaire des manuscrits de Saint-Germain-des-Prés*, Paris, 1868, p. 37, parlait prudemment d'opuscules sur le comput et l'astronomie.

13. Dès le viii^e siècle, Saint-Denis eut un important scriptorium comme en témoigne le sacramentaire de Gélase (*Vat. Reg. lat. 316*), un des plus beaux exemples de la miniature mérovingienne avec ses vives couleurs et son décor cloisonné qui évoque l'orfèvrerie, cf. Carl NORDENFALK, *Le Haut Moyen-Age du quatrième au onzième*, Paris-Genève, 1957, p. 134.

Dans la seconde moitié du ix^e siècle, les manuscrits de l'école palatine de Charles le Chauve ont été généralement localisés, en partie du moins, à Saint-Denis. Certaines figures drapées du *Vat. Reg. lat. 309* relèvent de la même esthétique que celles de ces manuscrits mais elles ignorent tout un système décoratif et une série d'expériences qui caractérisent ces œuvres postérieures. Plusieurs manuscrits de la première moitié du ix^e siècle ont été localisés récemment à Saint-Germain-des-Prés. On peut rapprocher, malgré la différence du style, ce manuscrit de Saint-Denis (830-840), du psautier de Stuttgart, *Bibl. fol. 23*, aux illustrations si nombreuses, inspirées, elles aussi, d'un prototype antique, qui aurait été exécuté vers 830 à Saint-Germain-des-Prés, où il est également isolé : voir le catalogue de l'exposition *Charlemagne*, Aix-la-Chapelle, 1965, p. 303, n° 490, et l'étude qui va accompagner sa nouvelle publication en couleurs. Par les bons soins de M^{lle} Mütterich les publications posthumes de Köhler, vont ouvrir de nouvelles perspectives sur le Paris carolingien et ses scriptoria de Saint-Denis et de Saint-Germain-des-Prés.

14. « *Apud quem (Alcuin) et rhetoricae et dialecticae, praecipue tamen astronomiae ediscendae plurimum et temporis et laboris impertivit* » EGINHARD, *Vita Karoli Magni imperatoris*, éd. L. HALPHEN, Paris, 1938, p. 74. Alcuin, anglo-saxon, poursuivait les travaux de Bède ; les Irlandais de la cour furent aussi, semble-t-il, des abréviateurs et des spécialistes du calcul et du comput, ainsi Dicuill, auteur d'un traité d'astronomie et de géographie et Dungal sur lequel nous allons revenir, cf. Robert

l'astronomie et au comput qu'il étudiait avec Alcuin. Sous son impulsion, des traités de vulgarisation des œuvres d'Hygin, d'Aratus¹⁵ d'Isidore de Séville et surtout de Bède, se sont répandus dans toute l'Europe occidentale. Ces traités permettaient aux clercs d'acquérir suffisamment de connaissances pour établir leur calendrier liturgique et consigner les annales de leur abbaye. Chaque abbaye un peu importante en possédait, et Saint-Denis plus que toute autre.

L'astronomie y était fort en honneur comme le signale déjà dom Félibien : « Charlemagne écrivit à l'abbé de Saint-Denis, Valtin (806-814) pour savoir de Dungal ce qu'il pensait touchant deux éclipses de soleil arrivées en l'an 810, à quoi le Reclus, pour obéir à son abbé, satisfait par une lettre assez longue qu'il adressa à l'empereur »¹⁶. Cette réponse est en elle-même un traité d'astronomie plus important que le *De ordine ac positione stellarum*¹⁷. Dungal connaissait de nombreux auteurs antiques : il s'appuie sur Macrobe et son commentaire de Cicéron, cite Pline le Jeune et fait un éloge de la science des anciens bien représentatif de cet enthousiasme humaniste qui engendra la Renaissance carolingienne¹⁸. Il devait avoir réuni à Saint-Denis des manuscrits de ces philosophes, antiques ou copiés d'après ceux-ci comme les *Aratea*, qui servirent peut-être de modèle à l'illustrateur du *Vat. Reg. lat. 309*. Il se dit « *sectator et amator sapientiae* », c'était un de ces maîtres des arts libéraux si recherchés et respectés par Charlemagne et par son fils Louis le Pieux.

**

C'est donc aux années 809-810 que remonte l'encyclopédie en sept livres dont le manuscrit de Saint-Denis a gardé le texte au complet¹⁹. Elle se répandit surtout au temps de Louis le Pieux. L'ami d'Alcuin, Arn, évêque de Salzbourg, en aurait fait faire en 817 deux exem-

FOLZ, *Le couronnement impérial de Charlemagne*, Paris, 1964, p. 82.

15. On illustre souvent au IX^e siècle, d'après les modèles antiques, le vieux traité d'Aratus, parfois traduit en latin par Cicéron comme le *Londres, Br. Mus. Harl. 647*, sans doute commandé par Loup de Ferrières, recopié dans l'école de Winchester vers l'an 1000, cf. F. SAXL, *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften Mittelalters*, t. III, *Manuscripts in English Libraries*, Londres, 1953, p. XIII-XVI, et p. 149 et suiv.

La traduction la plus fréquente est celle de César Germanicus, le neveu de Tibère, ainsi dans le célèbre *Leyde Cod. Voss. Q. 79*, aux figures de constellations beaucoup plus proches de l'antiquité que celles de notre manuscrit de Saint-Denis et qui ont gardé leur cadre. Vers l'an 1000, on en fit une copie fidèle à Saint-Bertin sous l'abbé Odbert (*Boulogne-sur-mer, mss 188*), cf. Georg. THIELE, *Antike Himmelsbilder*, Berlin, 1898, p. 90-129. On a aussi rapproché les *Aratea* du *Saint-Gall 250* et celles du *Saint-Gall 902*.

16. Dom Michel FELIBIEN, *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis en France*, Paris, 1706, p. 57.

17. *Dungalii Scotti epistolae*, d'abord éditées par Dom Luc d'ACHERY, *Spicilegium*, Paris, 1664, t. 10, p. 143, MIGNE, P.L. t. CV, col. 447-458 et plus récemment par Ernst DUEMMER, dans *Epistolae merovingici et karolini aevi*, t. II, Berlin, 1895, p. 568-577. Dungal aurait déjà composé l'épître de l'abbé Fulrad † en 784 et loua par la suite en vers l'abbé Hilduin.

18. « ... Et dixi ex eorum auctoritate quemadmodum antiqui philosophi et scierunt et praescierunt quo-

modo fieri defectus solis et quando feret. Illi enim omnium disciplinarum peritissimi et nullius sectae inscii veteribus adprobate, sagacissima elimatae et defecatae mentis intentione et perspicacissima purgatissimaque interni sensus acie praefixa omnium rerum naturas rationes causas et origines subtilissime et instantissime naturali investigatione quesierunt, acutissime et efficacissime illo a quo omne datum optimum est et omne donum perfectum offerente. Quesita invenerunt et deprehensa diligentissime et intentissime observaverunt; inde physici astronomiae specialiter studentes, eadem diutissima meditatissimaque diligentia ortus et obitus stellarum intuentes et intendo experientes, solis et lunae et reliquarum quinque vagantium cursus et recursus accessus et recessus plenissime exploraverunt »... (p. 575) ... Facile credendus est ad eandem antiquorum scientiam et praescientiam posse pervenire. Voluntas enim dispar, non natura quae una et aequalis est homines tantum a se distare facit quamquam in primis hominibus propter mundi adolescentiam et vim corporum et sensuum vigorem magis valuisse comperimus (p. 577).

19. On retrouve encore cette encyclopédie au complet au XII^e siècle avec les *Annales* de Saint-Orens d'Auch, Paris, nouv. acqu. lat. 456, étudiées par Alfred CORDOLIANI, *Une encyclopédie carolingienne du comput, les Sententiae in laude compoti*, dans *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1943, p. 237. Les figures des constellations sont cependant bien atrophiées et il y a des lacunes (fol. 120 v^o-134 v^o).

Le manuscrit de la *Cathédrale de Cologne LXXXIII* conserve une encyclopédie carolingienne différente, comportant les *Aratea*, et établie dès 805.

plaires très similaires avec les *Annales* de Salzbourg (*Vienne cod. 387*) et celles de Ratisbonne qui sont très proches, (*Munich clm 210*)²⁰. Les *Annales* de Saint-Quentin ont été écrites vers 824 (*Vat. lat. 645*)²¹, celles de Lobbes (*Monza, Bibl. Cap. cod. f. 9176*), seulement de 846-851, sont voisines de celles de l'abbaye de Prüm (*Madrid 3307*), qui sont parmi les plus belles. Longuement étudiées par Neuss²², les illustrations en ont été récemment publiées dans l'École de Metz par Köhler qui les date entre 820 et 840²³.

Malgré les analogies du texte et de l'iconographie en général, les illustrations du manuscrit de Saint-Denis se distinguent nettement de celles des autres manuscrits et en particulier du *Madrid 3307*, aux caractères également très antiquisants mais différents. Contrairement aux manuscrits de *Madrid 3307* et du *Vat. lat. 645*, les constellations du manuscrit de Saint-Denis, conservent, autour de leurs symboles, les groupes d'étoiles qui les composent, certaines plus brillantes que les autres ; quoique les deux prototypes soient antiques, celui-ci est beaucoup plus vivant, plus proche des réalités célestes, plus cosmique²⁴. Ces étoiles seront encore magnifiées dans le manuscrit de Saint-Germain-des-Prés, *Paris, B.N. lat. 12117*.

Un autre manuscrit qui porte l'ex-libris de Saint-Germain-des-Prés, de la fin du XI^e siècle, un peu postérieur au précédent, emporté en Russie par Pierre Dubrowski à la Révolution, le *Leningrad Q V 9 N° 2*, ne comporte pas d'étoiles et, malgré ses formes appauvries, se rattache en partie, pour l'iconographie, aux manuscrits du *Madrid 3307* et du *Vat. lat. 645*. Le texte est toujours identique, on ne sait si des annales y étaient jointes puisqu'il n'en reste que sept feuillets²⁵.

Dans le *Paris, B.N. lat. 13013* se trouvent les *Annales Minores* de Saint-Germain-des-Prés qui recoupent très souvent les *Annales* de Saint-Denis et sont de même établies *ad Cyclos decennovenales*. Une partie est du IX^e siècle alors que la *Continuatio* se poursuit jusqu'en 1146. Les annales s'étendent du fol. 11 v^o au fol. 18 v^o et s'achèvent au fol. 20²⁶. Là, les constellations sont simplement énumérées en quelques lignes en haut de la page et remplacées par un grand cercle partagé entre les douze signes du zodiaque, peint environ vers 1100. Il y a au centre le Dragon-Serpent enlaçant les douze signes du zodiaque : c'est la première

20. F. SAXL, *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters*, dans *Sitzungsberichte der Heidelberg. Akad. der Wissenschaften*, t. XVI, 1925-1926 (2), p. 79. Initialement les figures des constellations s'étendaient sur douze pages comme dans le *Munich clm. 210*, pages aujourd'hui réduites à huit.

21. F. SAXL, *Verzeichnis...* dans *Sitzungsberichte...* 1915, p. 71, pl. I, fig. 1, et XXI, fig. 45. M. VATTASSO et P. FRANCHI DE CAVALIERI, *Codices latini Vaticani*, t. I, Città del Vaticano, 1902, p. 496-500.

22. W. NEUSS, *op. cit.*, p. 113-140 et précédemment, *Ein Meisterwerk der Karolingischen Buchkunst aus der Abtei Prüm in der Biblioteca Nacional zu Madrid*, dans *Spanische Forschungen*, I, Reihe 8 Band, Münster, 1940, p. 37-64.

23. W. KÖHLER, *op. cit.*, p. 100.

24. Les constellations du *Leyde, cod. Voss. Q. 79* ont gardé leurs étoiles (ainsi que les copies que l'on en a fait au XI^e siècle). Celles du *Munich, clm. 210* et du *Vienne cod. 387* sont plus atrophiées. Le texte et l'iconographie présentent déjà dans les manuscrits du IX^e de très nombreuses variantes.

25. Dom Antonio STAERK, *Les manuscrits latins du Ve au XIIIe siècle conservés à la Bibliothèque impériale de Saint-Petersbourg*, Saint-Petersbourg, 1910, t. I, p.

240-242 et pl. LXXXI-LXXXVII. Les constellations s'étendent sur treize pages, les feuillets 2 et 3 sont intervertis. Comme dans le manuscrit de *Madrid 3307* et le *Vat. lat. 645*, la Grande et la Petite Ourse et le Serpent sont représentés distincts, les uns au-dessous des autres ; les Gémeaux sont nus ; le Cancer et le Scorpion sont représentés latéralement et non verticalement ; Eridan assis tient un roseau comme un dieu-fleuve ; l'Aurige, sur son char est de trois-quarts avec une chèvre derrière ; Pégase n'a pas d'arrière-train. Mais par d'autres traits, comme le Sagittaire quadrupède et non plus bipède et comme le Dauphin qui est devenu un poisson allongé avec une corne sur la tête, il s'éloigne de ce prototype carolingien.

Yvonne DESLANDRES, *Les manuscrits décorés de Saint-Germain-des-Prés par Ingelard dans Scriptorium*, t. IX, 1955, p. 9, fait à tort dériver ce manuscrit du *Paris lat. 12117*, et par delà, d'un modèle directement antique, en ignorant les différents prototypes carolingiens.

26. L. DELISLE, *op. cit.*, p. 84, en énumère rapidement le contenu. Y. DESLANDRES, *op. cit.*, p. 14 signale au fol. 1 un labyrinthe avec le Minotaure au centre, de la fin du XI^e, figure d'origine également antique et appelée au Moyen-Age à un grand succès. Il faut aussi signaler au fol. 29 v^o une merveilleuse annonciation qui précède de peu l'art des statues colonnes.

image du *De ordine ac positione stellarum* dans les manuscrits des Annales de Saint-Denis et de Saint-Germain-des-Prés. Entourée des signes du zodiaque, elle occupe aussi le centre de planisphères antiques, comme le planisphère romain Bianchini du Louvre et ceux de manuscrits carolingiens d'Aratus (*Leyde, Voss. Q. 79, Londres B.M. Harl. 647*), et de leurs copies du XI^e siècle.

Ces exemples montrent qu'à Saint-Germain-des-Prés, au XI^e siècle, on disposait de modèles variés, connus d'Ingelard : comme en témoigne l'Aurige ou le Cocher, de type presque assyrien avec les deux chèvres de son passe-remmes (qui évoquent les bronzes du Louristan) mentionnées dans le texte (p. 92, fig. 11), et figurées dans le *Madrid 3307* ; dans les manuscrits de Madrid et de Leningrad, Orion a une grande épée qu'on retrouve dans le manuscrit d'Ingelard (p. 99, fig. 28) et non dans celui de Saint-Denis (p. 99, fig. 28). C'est donc en connaissance de cause que, pour le reste, Ingelard a suivi fidèlement le modèle de Saint-Denis.

**

Le rapprochement entre les manuscrits de Saint-Denis et de Saint-Germain-des-Prés (*Paris B.N. lat. 12117*) n'a jamais été fait car, à bien des égards, ils sont fort différents et par le contenu et par les autres illustrations du XI^e siècle²⁸. De la grande encyclopédie astronomique carolingienne en sept livres, il ne reste plus que quelques fragments épars. Contrairement au manuscrit de Saint-Denis, d'époques variées, le manuscrit de Saint-Germain-des-Prés appartient entièrement au milieu du XI^e siècle et a été décoré avec beaucoup d'art par le peintre de manuscrits Ingelard qui ne s'est inspiré du manuscrit de Saint-Denis que pour l'illustration du *De ordine ac positione stellarum*.

Le manuscrit commence par le traité des poids et mesures de Rhemnius Fannius placé dans le *Vat. Reg. lat. 309* à la fin de l'encyclopédie (fol. 117 r° - 119 r°). L'illustration allégorique de ce traité se trouve curieusement reportée au fol. 104 v°. Elle représente un roi avec une épée, à sa gauche des corps sans tête, à sa droite trois hommes épouvantés²⁹.

Les cent pages qui les séparent (fol. 4 - 104) sont occupées par les Reconnaissances pseudo-clémentines, les dix livres de lettres attribuées au pape Clément (91-100). Le pape Clément est associé non au culte de saint Germain mais à celui de saint Denis ; il apparaît dans la *Passio* des saints Denis, Rustique et Eleuthère comme ayant envoyé au premier siècle saint Denis en Gaule. Cette légende se cristallise dans les *Areopagitica* d'Hiluin³⁰. Le P de *Primus liber* est très beau et orné d'une tête de lion crachant des rinceaux caractéristiques du style d'Ingelard : le dessin à la plume est brun avec des taches colorées jaunes et vertes. Le début de chaque livre est orné d'une initiale.

La Chronique des six âges, qui ne tient que deux pages du premier livre de l'encyclopédie du *Vat. Reg. lat. 309* (fol. 59-60), occupe ici six pages encadrées de beaux portiques aux tympans figurés (fol. 105 v° - 108 r°) : les illustrations d'Adam, préfiguration du Christ, les sacrifices de l'ancienne et de la nouvelle loi, la Trinité (?), David et Salomon avec tous

27. *Enciclopedia universale dell'arte*, t. II, 1960, pl. 67 et 68.

28. Philippe LAUER, *Les enluminures romanes des manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1927, p. 129 et Y. DESLANDRES, *op. cit.*, p. 9-11 s'intéressent essentiellement aux qualités artistiques de ce manuscrit. Il a été aussi souvent étudié pour ses traités astronomiques et en dernier lieu par Claudio LEONARDI, *I codici di Marziano Capella* dans *Aevum*, t. XXXIV,

1960, p. 441 où il en donne une bonne bibliographie.

29. HULTSCH, *Metrologiarum Scriptorum reliquiae*, 1886, p. 137-139. Pour l'illustration, cf. Ph. LAUER, *op. cit.*, p. 129.

30. Les manuscrits suivants qui proviennent de Saint-Germain-des-Prés, *Paris, B.N. lat. 12118* et *12119* sont aussi consacrés à saint Clément et le *12120* à saint Denis l'Aréopagite.

les insignes de la royauté, la Nativité du Christ (au-dessus des années du règne de Tibère) correspondent exactement avec le texte³¹. Au fol. 108 v°, les rois mages à cheval, suivant l'étoile, surmontent la liste des rois et des empereurs romains, byzantins et carolingiens jusqu'à Louis le Pieux. Après la chronique d'Isidore de Séville, la généalogie des rois de France s'étend de Childéric et Clovis au roi Henri I^{er}, dont le nom a été ajouté à sa mort (fol. 110 v°).

Puis commencent les Annales de Saint-Germain-des-Prés (fol. 111-126 v°) aux huit tables séparées de bandes mauves, vertes grises et oranges³², tables établies par Hucbald de Saint-Amand, d'après le nombre d'or, et reprises par Abbon de Fleury³³. On y mentionne, à côté d'autres faits intéressant l'abbaye, l'élection et la mort des rois de France et des abbés de Saint-Germain-des-Prés, qui se sont souvent confondus. On a rajouté en 1060 la mort d'Henri I^{er} bientôt suivie de celle de l'abbé Adraldus « *pater hoc vita memorandus* », ce qui permet de dater le manuscrit. Il y a ensuite une série de petits traités astronomiques qui se trouvent dans le manuscrit de Saint-Denis, *Versus ad terminum septuagesimi repperiendum...* (fol. 128 r° et v°), puis l'*Excerptum de astrologia* (fol. 129 v°), l'*Orologium Viatorum*, (fol. 130 v°), enfin notre *De ordine ac positione stellarum*, (fol. 131-137) dont le texte et les illustrations copient fidèlement, avons-nous vu, ceux du *Vat. Reg. lat. 309*.

On introduit ici, (fol. 139, 146 v°), le comput d'Héric d'Auxerre, postérieur au manuscrit de Saint-Denis, du X^e siècle, repris par Abbon de Fleury³⁴. On revient ensuite (fol. 148-159) au comput de Bède avec le calendrier copié sur celui de Saint-Denis (fol. 130-140), en lettres grecques, alternativement rouges et vertes, une feuille a reçu un encadrement mauve, la place des figures du zodiaque est réservée mais reste partout vide. Le manuscrit s'achève (fol. 160-183) par d'autres traités astronomiques et tables qui existent aussi dans le manuscrit de Saint-Denis³⁵.

**

L'intimité des abbayes de Saint-Denis et de Saint-Germain-des-Prés ressort du contenu de ces deux manuscrits comme de leur décor et s'explique assez aisément. En effet, pendant cette période, ces grandes abbayes furent souvent réunies dans les mains du même abbé, du moins temporel, le souverain. C'est d'abord, en 867, Charles le Chauve puis son cousin Gauzlin, son neveu Ebles, les comtes de Paris Eudes, Robert le Fort, Hugues le Grand, enfin les premiers Capétiens, Hugues Capet et Robert le Pieux qui rendra à ces abbayes

31. Il est toutefois curieux de voir après la Nativité (fol. 107 r°) une série d'inversions : c'est au fol. 108 v° que sont les rois mages à cheval au-dessus de la liste des empereurs romains, byzantins et carolingiens ; l'adoration des Mages est au bas du fol. 108 r°, le songe de Joseph et la fuite en Égypte en haut (p. 105), enfin la présentation au temple au fol. 107 v°. Cette scène est composée dans le tympan d'une façon particulièrement charmante ; sur le pourtour du tympan doit être figuré l'extérieur du Temple, peut-être le Saint-Germain-des-Prés du milieu du XI^e siècle dont subsiste le clocher porche et qu'on allait peu après reconstruire.

Ces œuvres ravissantes et importantes pour les origines de l'art monumental en Ile-de-France au XII^e siècle mériteraient une étude approfondie. Ph. LAUER, *op. cit.*, p. 129, le catalogue de la Bibliothèque nationale, *Manuscrits à peintures du VII^e au XII^e siècle*, Paris, 1954, p. 89 et Y. DESLANDRES, *op. cit.*, p. 9, ont confondu, sans doute à cause de ce riche décor cette chronique des

VI âges avec les Annales de Saint-Germain-des-Prés, cependant bien localisées par L. DELISLE, *op. cit.*, p. 37.

32. *Annales sancti Germani Parisiensis*, dans H. PERTZ, *M.G.H. Scriptores*, t. III, Hanovre, 1839, p. 166-168.

33. A. VAN DE VYVER, *Hucbald de Saint-Amand, écolâtre et l'invention du nombre d'or*, dans *Mélanges Pelzer*, Louvain, 1947, p. 72.

34. Ludwig TRAUBE, *Computus Hilperici* dans *Neues Archiv*, t. 18, 1893, p. 73-105 ; A. VAN DE VYVER, *Les œuvres inédites d'Abbon de Fleury*, dans la *Revue bénédictine*, 1935, p. 140.

35. *Incipit ludus compoti Bedae* et les tables, fol. 169 v°-169 (Vat. Reg. lat. 309, fol. 149 v°-156 r°) ; *Cursus lunae per duodecim signa* ; *De positione et cursu septem planetarum*, fol. 180 r°-183 (Vat. fol. 121 r°-121v°) ; *De intervallis earum, de absidibus earum* (Vat. fol. 100-107) ; *Septem capitula varia physica et astronomica* d'après Macrobe et Martianus Capella.

leur autonomie mais le roi continuera à nommer l'abbé de Saint-Germain-des-Prés, précisé ment jusqu'à l'abbé Adraldus³⁶.

Les abbés apportaient leurs sacramentaires de Saint-Denis à Saint-Germain-des-Prés, comme en témoignent les manuscrits *Paris B.N. lat. 2290* et *2291* et le *Laon 118*³⁷ et certains clercs de Saint-Germain-des-Prés et de Saint-Denis se retrouvaient à la chancellerie royale³⁸.

Si Saint-Denis brille dans la première moitié du IX^e avec les œuvres de Hilduin et d'Hincmar, dans la seconde moitié du siècle, les livres des miracles d'Aimoin, son récit de la translation de Cordoue à Paris des saints martyrs Georges, Aurèle et Nathalie (illustrés par Ingelard dans le *Paris B.N. lat. 11753*), le beau poème d'Abbon sur le siège de Paris, ses sermons, le martyrologe d'Usuard dont il reste le manuscrit du IX^e illustré d'initiale franco-saxonnes (*Paris B.N. lat. 13745*)³⁹, démontrent l'activité de Saint-Germain-des-Prés au cours de cette période troublée.

Les études des arts libéraux étaient dès lors renommées à Paris. Huchald de Saint-Amand († 930) et Rémi d'Auxerre († 908) avaient été appelés à l'école cathédrale de Paris vers 875 pour y enseigner. Huchald, le premier, utilisa le nombre d'or dans ses gloses sur le comput. Rémi d'Auxerre était le disciple de Héric d'Auxerre, auteur du comput du *Paris, B.N. lat. 12117* et le futur abbé de Cluny, saint Odon, † 948, vint de Saint-Martin de Tours suivre son enseignement à Paris⁴⁰.

Abbon de Fleury vint aussi étudier à Paris; dans la cathédrale de Paris il entendit un sermon sur la fin du monde⁴¹: c'était à l'époque le plus grand maître des arts libéraux avec Gerbert d'Aurillac, le pape de l'an 1000. Il avait pour cela quitté provisoirement son abbaye de Fleury où il enseignait et où il rédigea plusieurs traités d'astronomie. Il résuma à nouveau le traité astrologique d'Hygin (978) et mit à jour, la même année, le comput d'Héric. Il établit, d'après les travaux d'Huchald sur le nombre d'or de nouvelles tables utilisées dans les Annales de Saint-Germain-des-Prés, (*Paris, B.N. lat. 12117*).

Odbert, le futur abbé de Lobbes, était élève de l'abbé Hériger, le meilleur dialecticien

36. Les abbés de la première moitié du XI^e siècle ont été encore nommés par le roi pour réformer ou restaurer l'abbaye. Morard (990-1014), d'après son épitaphe abbé de bonne mémoire, commence à reconstruire l'église. C'est de son temps ou de celui de l'abbé Ingon (1014-1025), disciple de Gerbert, et parent de Robert le Pieux, qu'on dut fabriquer les fameuses chartes mérovingiennes de Saint-Germain-des-Prés pour tenter de récupérer les richesses terriennes perdues d'après Jules QUICHERAT, *Critique des deux plus anciennes chartes de Saint-Germain-des-Prés*, dans *Bibliothèque de l'École des Chartes*, t. XXVI, 1865, p. 513-555. Le célèbre réformateur, Guillaume de Volpiano lui succède (1025-1030) puis l'abbé Adraldus, qui continue à reconstituer les anciens domaines de Saint-Germain-des-Prés. C'est lui qui fait décorer des manuscrits à Ingelard.

37. Dom Jacques HOURLIER, *La vie monastique à Saint-Germain-des-Prés*, dans *Revue d'Histoire de l'Église de France*, 1957, p. 87.

38. Georges TESSIER, *Recueil des actes de Charles le Chauve*, t. III, 1955, p. 38.

39. Les caractères de l'école dite franco-saxonne qui sont réunis dans les manuscrits carolingiens à l'usage de Saint-Denis, comme le sacramentaire *Paris, B.N. lat. 2290*, au décor tout proche de la seconde bible de Charles le Chauve, expliquent que l'on ait jadis localisé une branche de cette école à Saint-Denis. D'après les études récentes, le centre de l'école aurait été l'abbaye de

Saint-Amand (Nord), sous l'abbatiar de Milo, poète, ami de Charles le Chauve qui l'avait chargé de l'éducation de ses enfants. A sa mort, en 872 lui succéda son neveu Huchald de Saint-Amand, aussi poète (il fit un poème à la gloire des chauves et de l'empereur) et célèbre astronome (voir ci-dessus). A la mort de Carloman, et sous la menace normande, Charles le Chauve avait donné l'abbaye à Gozlin, abbé de Saint-Germain-des-Prés. Les moines s'y réfugièrent en 881 avec le corps de leur saint patron qui y resta jusqu'au XIII^e siècle, y amenant assurément leurs livres et leurs enlumineurs. Ainsi s'expliquent ces caractères franco-saxons aux IX^e et X^e siècles à Saint-Germain-des-Prés et dans le sacramentaire de Saint-Denis, *Paris, B.N. lat. 2290*.

40. A. VAN DE VYVER, *Huchald de Saint-Amand...*, p. 69. *Vita sancti Odonis abbatis Cluniacensis secundi scripta a Joanne monacho ejus discipulo*, c. 19, dans MIGNE, P.L., t. CXXXIII, col. 45 et 52.

41. *Incipit epistola Aimoini monachi Floriacensis ad Herveum S. Martini Thesaurarium de vita et martyrio sancti Abbonis Floriaci coenobii* dans MIGNE, P.L. t. CXXXIX, col. 390 et 471.

42. Gerbert qui professa à Reims, écrivit aussi un traité *De astrologia*, il construisait des globes célestes, qu'il échangeait parfois contre d'anciens manuscrits, d'après H. FOCILLON, *L'an 1000*, Paris, 1952, p. 112, 116 et 118.

(*disertissimus*) de son temps et le collaborateur du grand évêque Notger de Liège. Cependant, assoiffé de savoir, il vint quelque temps étudier à Saint-Germain-des-Prés avant d'aller suivre l'enseignement de Fulbert de Chartres⁴³.

Les manuscrits romans parisiens nous font pénétrer dans un monde nouveau et complexe d'où la figure d'Ingelard a émergé en premier: alors qu'on connaît rarement le nom et l'œuvre des artistes romans, le nom d'Ingelard, « le scribe honnête qui a décoré ce livre » apparaît lié à celui de l'abbé Adraldus à la fin du colophon du *Paris, B.N. lat. 11751*, colophon déjà publié par Léopold Delisle⁴⁴. C'est un recueil de vies de saints avec, en tout premier, la vie des saints Denis, Rustique et Eleuthère, figurés sous une triple arcade (fol. 59 r^o). Vient ensuite la vie de saint Martin, illustrée de deux belles initiales (fol. 141 et 142).

M. Niver a le premier, rendu en outre à Ingelard notre manuscrit *Paris, B.N. lat. 12117* ainsi que le grand psautier, *Paris, B.N. lat. 11550*, avec sa crucifixion si raffinée sur fond pourpre et, sur la page d'en face, David et les musiciens (fol. 7 v^o et 8)⁴⁵. M. Porcher M^{lle} Deslandres ont encore pu ajouter à l'œuvre d'Ingelard d'autres vies de saints, le *Paris, B.N. lat. 11749*, *11750*, *11752* et la vie et les miracles de saint Germain, d'après les récits d'Aimoin, *Paris, B.N. lat. 12.610*, très soigné avec de nombreuses et belles initiales comme l'O du fol. 40 v^o où saint Germain est assis au milieu de feuillages⁴⁶.

Enfin, dans le *De laudibus sanctae crucis* de Raban Maur, *Paris, B.N. 11685*, comme dans notre manuscrit astrologique, le modèle est carolingien et provient de l'abbaye de Saint-Denis qui reçut un exemplaire de Raban Maur et dut le faire recopier: *Paris, B.N. lat. 2421* et *2422*⁴⁷. Le *Paris, B.N. lat. 2421* conserve la dédicace de Raban Maur aux moines de Saint-Denis⁴⁸ ainsi que les *Carmina figurata* du poète Porphyrius dédiés à l'empereur Constantin qui servirent de modèle à Raban Maur⁴⁹. Nous touchons encore une fois à ces jalons si importants pour les sources de l'art roman, le IV^e et le IX^e siècle. Malgré la lourde servitude du texte nécessitant une copie très précise, les figures sont bien d'Ingelard ainsi que les initiales du livre II, pleines de légèreté et de fantaisie⁵⁰.

43. Dom Luc d'ACHERY, *Spicilegium*, t. 6, Paris, 1664, p. 519. A la même époque, Hubold de Liège devint chanoine et professeur à Sainte-Geneviève où il réunit de nombreux étudiants d'après ANSELME, *Gesta episcop. Leod.*, c. 29, cité par Mgr LESNE, *Histoire de la propriété ecclésiastique en France*, t. V, *Les écoles*, Lille, 1940, p. 140.

44. « *Abbas domni nutu, probitate decori*
« *Adraldi, monachus quidam, prior, arte modestus*
« *Libri(s) intentus, horum reparatur amoenus*
« *Singwinus librum scribi preceperat istum*
« *Quem si quis tulerit maledictus fine peribit*
« *Hunc Ingelardus decoravit scriptor honestus* »
d'après L. DELISLE, *op. cit.*, t. II, p. 41.

45. Charles NIVER, *Notes upon an eleventh century Psalter* dans *Speculum*, 1928, p. 398-401.

46. Y. DESLANDRES, *op. cit.*, p. 9.

47. La date de ces manuscrits est discutée: Amédée BOINET, *Notice sur deux manuscrits carolingiens à miniatures* dans *Bibl. école des Chartes*, 1904, p. 362-363. Il faudrait reprendre la question avec l'ensemble des manuscrits de Raban Maur.

48. « *Dilectissimis in Christo fratribus in cenobio*
« *Sancti Dionysii martyris constitutis*
« *Rabanus vilissimus Servorum Dei aeternam*
« *In domino optat salutem...* »

édité par Ernestus DUEMMER, *Poetae latini aevi carolini*, dans M.G.H., t. I, Berlin, 1884, p. 157 et 162.

49. Julius Von SCHLOSSER, *Eine Fuldaer Miniatur Handschrift der K.K. dans Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhochsten Kaiserhauses*, t. XIII, 1892, p. 5, ne mentionne comme manuscrit ayant conservé ces poèmes figurés de Porphyre que le *Paris, B.N. lat. 7806*, du XII^e siècle, copie tardive et médiocre où les poèmes sont copiés en désordre.

50. Y. DESLANDRES, *op. cit.*, p. 7, attribue à juste titre à un autre décorateur qu'Ingelard les lourdes bordures ornées d'acanthes, de grecques où trouvent place de petites scènes des fables d'Ésope et autres aux couleurs tristes, qui ont certainement pour modèles les riches bordures des manuscrits de Saint-Denis de l'école du palais de Charles le Chauve.

**

Nous avons insisté sur la fidélité de la copie d'Ingelard dans son traité des constellations. La fidélité du scribe de Saint-Denis qui commença à orner le calendrier du XI^e siècle est grande mais, loin d'apporter quelque chose de neuf, elle n'en donne qu'une image sèche et figée. Plutôt que sa fidélité, il faut admirer ici la brillante transposition que fait Ingelard d'une œuvre du IX^e siècle. Le manuscrit de Saint-Denis est une œuvre de la Renaissance carolingienne, caractérisée par le retour à l'antique avec ses divers critères : perspective et relief donnés par des jeux d'ombres et de lumière ; imitation de la nature et des mouvements des êtres vivants ; les rehauts de couleur concourent à évoquer celles de la nature.

Ingelard ne garde aucune de ces antiques conventions et nous transporte en plein monde roman. C'est le monde des *Beatus*, les étoiles plus proches y prennent l'aspect de fleurs multiples autour de la bête, vivant symbole.

Les couleurs sont arbitraires et subtiles, faites pour alterner les unes avec les autres, comme le rouge laque, le bleu-vert, le jaune paille. Elles sont posées à plat les unes à côté des autres, créant des perspectives nouvelles alors que leurs contours, dont la ligne a une vie propre, dessinent des ornements qu'accentuent encore des motifs proprement décoratifs.

On a rapproché cet art calligraphique d'Ingelard, au dessin à la plume, rapide, spirituel et sensible, de celui de la Normandie qui dérive de l'école de Winchester et par delà, du psautier d'Utrecht^{50 bis}. Mais cette technique de dessin à l'encre brune avec des rehauts de couleurs est aussi celle du modèle carolingien de Saint-Denis.

Certains chapiteaux de la nef de Saint-Germain-des-Prés du XI^e siècle⁵¹ ont dû s'inspirer du manuscrit d'Ingelard ou d'un semblable. En entrant dans la nef par le clocher-porche, le chapiteau que l'on trouve de suite à gauche présente sur le côté droit le signe des Poissons : ils sont bien horizontaux en sens inverse, reliés par un fil. En outre, deux sirènes tiennent chacune dans leurs mains un poisson, comme le fleuve Eridan. Il y a encore trois autres poissons et un buste de philosophe antique qu'encadre la queue d'une sirène.

Sur le chapiteau qui se trouve à droite de la porte du mur sud, sont entrelacés des Dragons-serpents dont les têtes ont de petites oreilles comme celui d'Ingelard.

Dès le XVIII^e siècle l'appartenance de ces représentations à des figures astrologiques avait été signalée dans une communication d'astronomie à l'Académie des Sciences par Le Gentil, qui en a publié deux planches⁵².

Au tout début du XII^e siècle, deux chapiteaux des grosses colonnes de la nef de Sainte-Geneviève ont été magnifiquement décorés des douze signes du zodiaque⁵³.

50 bis. Hans SWARZENSKI, *The role of copies in the formation of the style of the eleventh century*, dans *Acts of the twentieth international Congress of the History of Art*, Princeton, 1963, t. I, pp. 7-18, a insisté sur le rôle des belles copies du XI^e siècle dans la création du style roman.

51. Les chapiteaux des piliers de la nef qui avaient été salpêtrés pendant la Révolution ont été déposés au musée de Cluny et remplacés par des copies mais il n'en a pas été de même pour tous les chapiteaux adossés aux murs de la nef : selon Guilhermy, certains seulement ont été remplacés, ainsi celui qui est à gauche de la cuve baptismale alors que celui de droite est authentique. A part ces deux là, ils ont tous été recouverts d'une épaisse peinture dorée qui en rend l'examen malaisé.

52. M. LE GENTIL, *Observations sur plusieurs monu-*

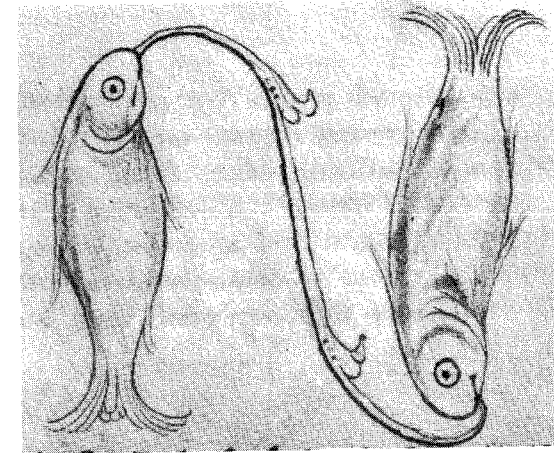
ments gothiques que j'ai remarqués dans cette capitale sur lesquels sont gravés des signes du zodiaque et quelques hiéroglyphes égyptiens relatifs à la religion d'Isis, dans *Mémoires de l'Académie Royale des Sciences*, 1788-1791, p. 403-405, pl. XV-XVI, y voyait les vestiges d'un temple d'Isis dont le culte se serait maintenu jusqu'au temps de Childebart. Nous développons ce sujet dans *Les zodiaques parisiens sculptés, d'après Le Gentil, astronome du XVIII^e siècle*, dans les prochains *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France*.

53. Déposés à l'École des Beaux-Arts où ils sont connus depuis longtemps, ces chapiteaux ont été récemment publiés par Cécile GITEAU, *Les sculptures de l'abbaye de Sainte-Geneviève de Paris, Moyen-Age dans Paris et Ile-de-France*, *Mémoires*, t. XII, 1961-1962, p. 13-24, pl. III et IV.

Ingelard prélude aussi à la première sculpture gothique, en particulier dans les petites scènes, bien vivantes et harmonieusement composées qui illustrent la Chronique des six âges (p. 105)⁵⁴. Suger a inscrit dans la façade de Saint-Denis ce que lui ont légué les « *dark ages* » parisiens : comme dans le manuscrit des Annales d'Ingelard, les ancêtres du Christ restent associés aux signes du zodiaque autour des portails alors que les scènes de la vie du Christ occupent les tympan.

Paris.

May VIEILLARD-TROIEKOUROFF.



19. — Vc. Fol. 130 r°.

APPENDICE

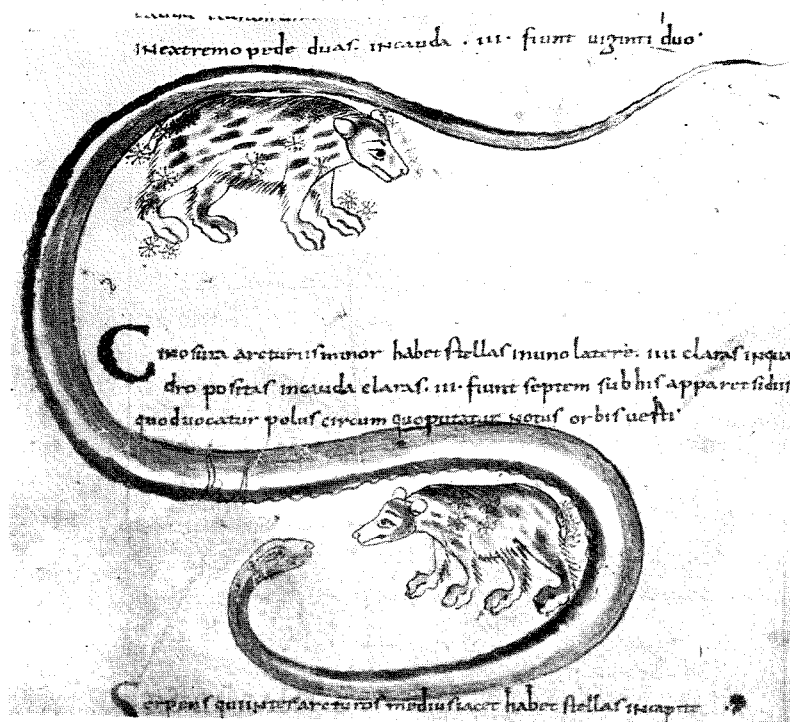
Comparaison des illustrations du *Vat. Reg. lat. 309* et du *Paris, B.N. lat. 12117* se rapportant aux constellations.

Nous utiliserons dans la description et la comparaison des constellations⁵⁵ les abréviations suivantes : *V.* pour les constellations carolingiennes et *Vc.* pour le calendrier du XI^e siècle du *Vat. reg. lat. 309* ; *P.* pour le *Paris, B.N. lat. 12117* ; *Madrid* pour le *Madrid 3307* ; *Leningrad* pour le *Leningrad, Q.V. n° 2* ; *Leyde*, pour le *Leyde, Voss. Q. 79*.

Le numéro de chaque constellation correspond à celui de sa figure, ce qui doit éviter toute confusion. Nous plaçons généralement la figure carolingienne à gauche et celle du XI^e siècle à droite, mais, certaines figures occupant beaucoup plus de place que d'autres, nous avons dû les faire alterner avec de plus petites, dans ce cas les constellations carolingiennes se trouvent en haut et celles du XI^e siècle en bas.

54. On a souvent souligné les rapports de l'art figuratif carolingien et de la sculpture du premier art gothique. La sculpture de l'Ile-de-France au XII^e siècle est déjà gothique précisément de par ses souvenirs carolingiens. Ce relais au XI^e siècle entre un modèle carolingien et les façades gothiques est intéressant à noter.

55. Pour l'origine et l'évolution des figures des constellations depuis l'antiquité jusqu'à l'époque carolingienne, nous renvoyons à Henri STERN, *Il mondo classico* dans l'article *Astronomia et astrologia* de l'*Enciclopedia universale dell'arte*, t. II, 1960, p. 115.



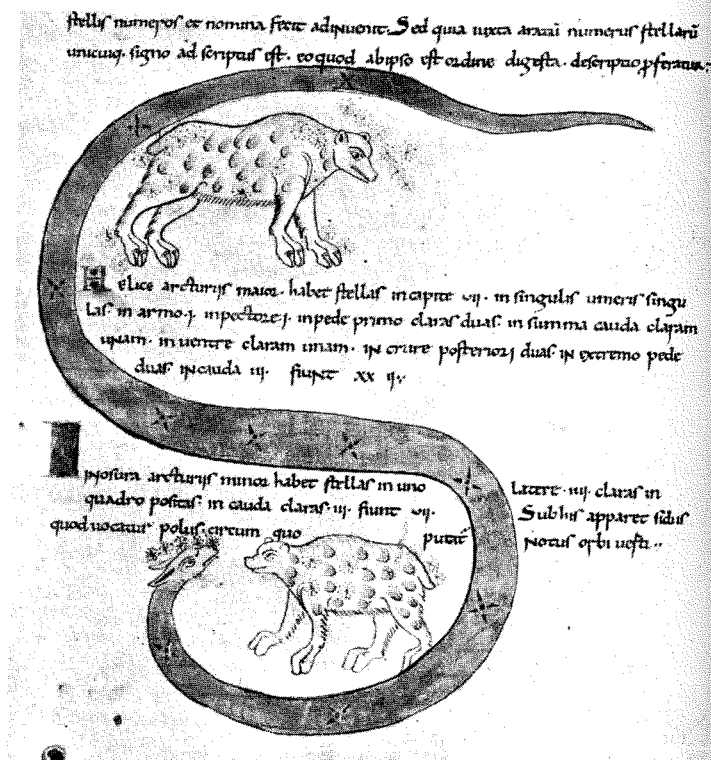
1. — V. Fol. 91 v°.

FIG. 1. — Le Dragon-Serpent des Annales de Saint-Denis a un relief accusé par la partie claire du milieu du corps et une tête de serpent alors que celui d'Ingelard a ses dix étoiles régulièrement réparties sur un vert aux profondeurs inégales et une tête de dragon avec deux oreilles; ses deux ourses aux pattes trop longues sont peu réussies. Dans les manuscrits de Leyde, Madrid et Leningrad, ces trois figures restent distinctes.

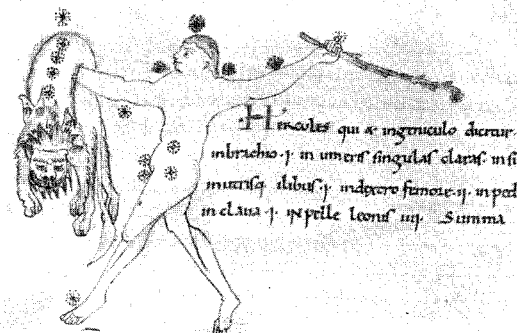


2. — V. Fol. 92 r°.

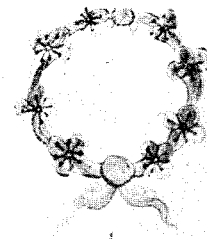
FIG. 2. — Hercule est nu debout, et non sur un genou comme dans la série de Madrid, et comme le suggère le texte. Il est de profil et tient de la main gauche une baguette et de la droite la peau du lion de Némée, figurée de profil aussi dans le manuscrit de Saint-Denis et de face dans celui de Saint-Germain-des-Prés. La puissante musculature de l'Hercule carolingien n'est indiquée au XI^e siècle que par un contour sensible et quelques traits au mollet.



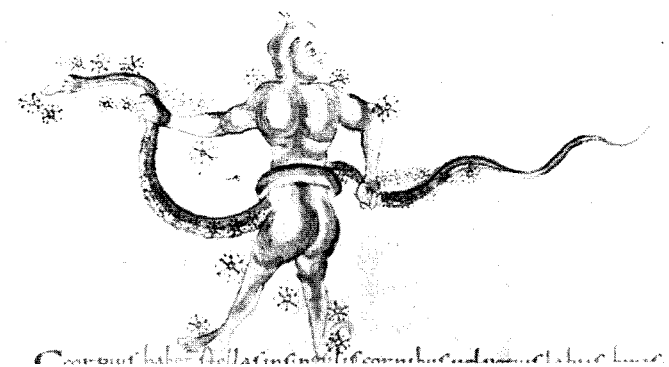
1. — P. Fol. 131 r°.



2. — P. Fol. 131 v°.

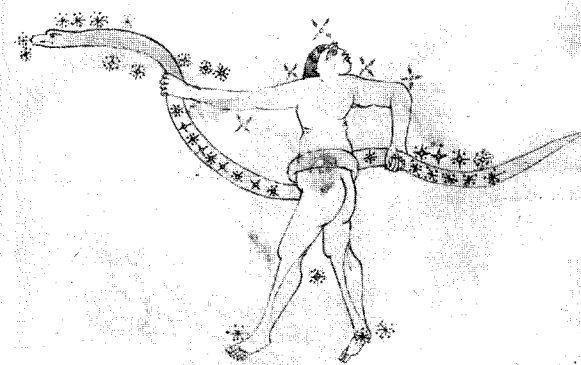


3. — V. Fol. 92 r°.

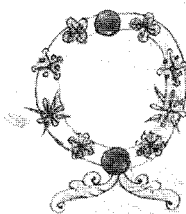


4. — V. Fol. 92 v°.

FIG. 4. — Le Serpentaire ou Ophiucus est nu comme Hercule et traité comme ce dernier dans chacun de ces manuscrits.

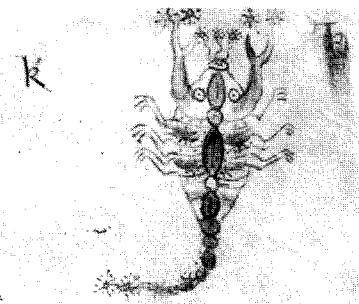


3. — P. Fol. 131 v°.



4. — P. Fol. 131 v°.

FIG. 5. — La partie ornementale du Scorpion est remarquable chez Ingelard ainsi que les variétés d'étoiles.



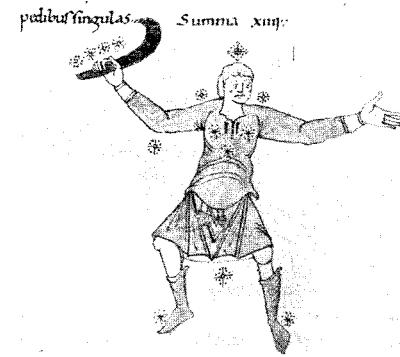
5. — V. Fol. 92 v°.



5. — P. Fol. 132 r°.



6. — V. Fol. 92 v°.



6. — P. Fol. 132 r°.

FIG. 6. — Les drapés de la tunique de Bootes ou du Bouvier sont très élégants et fluides sur son corps un peu de trois quarts et sa tête bouclée évoque l'Antiquité. La transcription médiévale, toute calligraphique, en est aussi très vivante ; la tête reste tournée mais le corps est de face.

FIG. 7. — La Vierge-Balance de Saint-Denis n'est plus une figure ailée comme dans les manuscrits de Leyde et de Madrid. C'est une belle figure drapée qui se tourne vers la gauche avec beaucoup de grâce, tenant de la main droite un épi et de la gauche une balance. Celle de Saint-Germain-des-Prés tourne seulement la tête ; les plis des longues manches drapées sur d'autres plus étroites et de la robe drapée sur le pied droit qui avance, sont plus recherchés que ceux de Saint-Denis.



7. — V. Fol. 92 v°.



7. — P. Fol. 132 r°.

8. — V. Fol. 93 v. *in summae manus in sinistro genu in pedibus sing- / que vocatur*

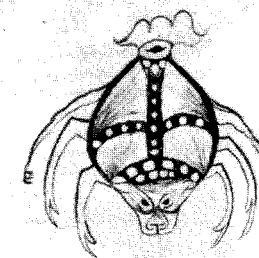
8. — Vc. Fol. 133 r°.



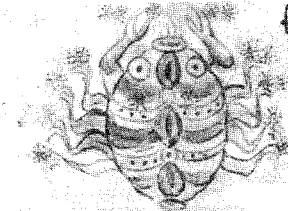
8. — P. Fol. 132 v°

FIG. 8. — Les Gémeaux carolingiens sont très mouvants comme dans une figure de ballet : les plis de leurs vêtements, leurs visages se figent dans le calendrier du XI^e siècle. Ceux de Saint-Germain-des-Prés sont aussi, plus statiques, leurs lances reposent à la pointe de leurs pieds et leurs jambes ne sont plus nues : leurs courts biaux donnent sur des braies qui rentrent dans leurs bottes : biaux, braies et bottes sont alternativement, chez l'un et chez l'autre, jaunes et bleu-verts. Le passage de l'Antiquité au Moyen-Age est ici particulièrement sensible. Dans les manuscrits de Leyde et de Leningrad, les Gémeaux sont nus avec une chlamyde, l'un porte une cithare. Ils seront nus aux zodiaques de Sainte-Geneviève et de Saint-Denis et habillés au portail et à la rose de Notre-Dame.

FIG. 9. — Comme le Scorpion, le Cancer d'Ingelard, également rouge, accentue le caractère décoratif de celui du IX^e siècle alors que celui du calendrier est fort gauche et la tête en bas.



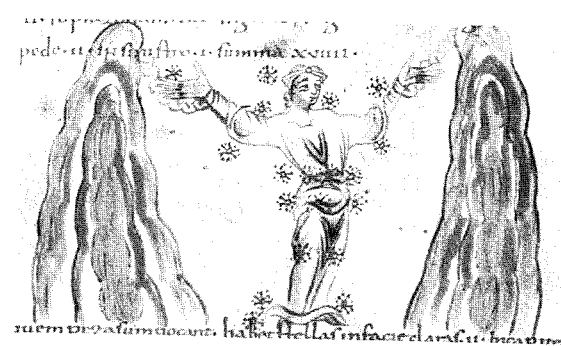
9. — Vc. Fol. 132 v°.



9. — V. fol. 93 v°.



9. — P. Fol. 134 r°.



15. — V. Fol. 95 v°.



15. — P. Fol. 133 v.

FIG. 15. — La pauvre Andromède est enchaînée à Saint-Denis dans une nature encore en fusion alors que ces montagnes deviennent au XI^e siècle, symboliques. Elle est revêtue dans ces deux manuscrits et aussi dans celui de Madrid, d'un long chiton alors que dans le manuscrit de Leyde, elle est nue jusqu'à la ceinture.

FIG. 16. — Pégase piaffant est une des belles figures du manuscrit de Saint-Denis avec le modelé de sa crinière, le relief de ses ailes; sa transcription graphique par Ingelard, à peine relevée de taches jaunes comme dans le modèle du IX^e, est pleine de grâce.

FIG. 17, p. 95. — Le Bélier du calendrier du XI^e, Vc. fol. 134 r° (fig. 42, p. 104), suit fidèlement celui du Bélier carolingien et imite même sa ceinture de feuilles, mais il n'en a plus le relief, la musculature. La transcription d'Ingelard, toute calligraphique aussi, est plus libre avec ses grandes cornes et son long cou, qui en font un capridé moins identifiable.

FIG. 18, p. 95. — Le relief du Triangle de Saint-Denis est absent de celui de Saint-Germain-des-Prés.

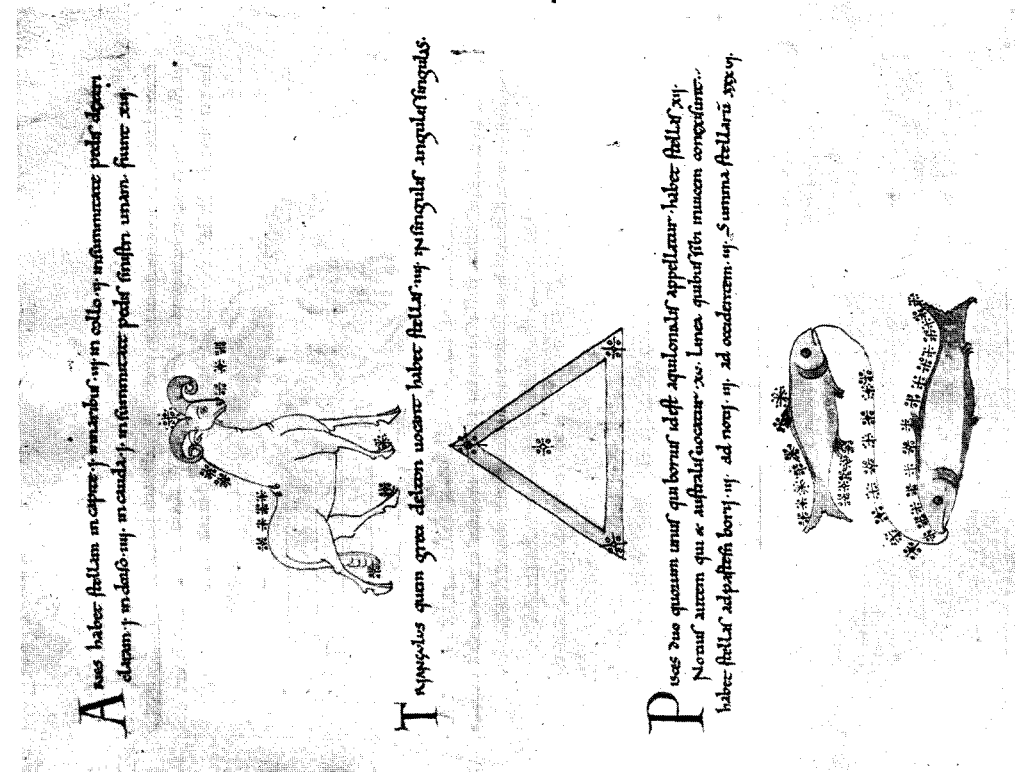
FIG. 19, p. 95. — Les Poissons de Saint-Denis sont plus beaux avec leurs reflets que ceux des copies du XI^e siècle. Ils sont dans le calendrier Vc. fol. 130 r° (fig. 19, p. 87), dressés tête-bêche contre toute vraisemblance. Le dos jaune et le ventre blanc gardent aux poissons d'Ingelard, festonnés de rouge, du relief.



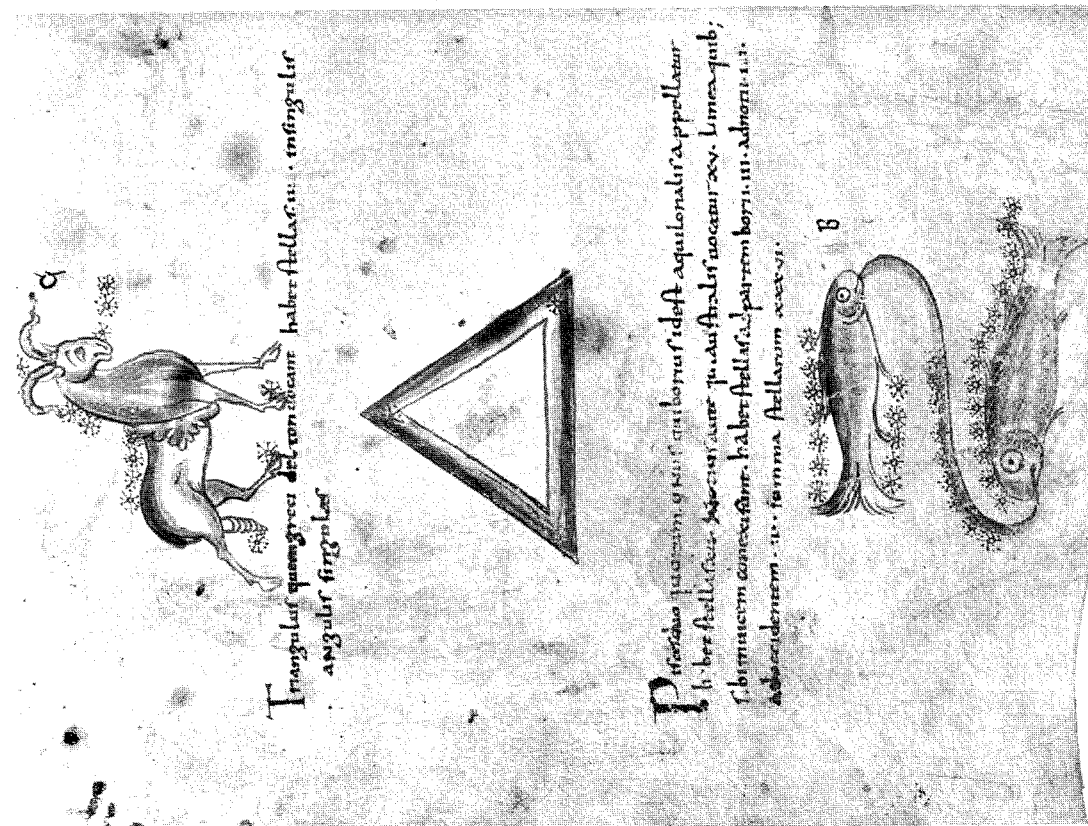
16. — V. Fol. 95 v°.



16. — P. Fol. 133 v°.



17, 18, 19. — P. Fol. 134 v°.



17, 18, 19. — V. Fol. 95 v°.

20, 21, 22. — P. Fol. 134 v^o.

20, 21, 22. — P. Fol. 134 v^o.

SUMMA XXII

24. — P. Fol. 135 r^o.

nata est ex stellis xpi
 ex quibus ducit

23. — P. Fol. 135 r^o.

r. ceterae obscurae sunt

23. — V. Fol. 96 v^o.

Insummitate pedis. i. mbris. vi. lueretor. In cruda duat el
 summa xxiiii.

Infummitate pedis. i. in ore. x. i. in ore. i.
 summa xxiii.

24. — V. Fol. 96 v^o.

FIG. 20, p. 96. — Le corps nu et bien musclé de Persée qui délivre Andromède l'emporte à Saint-Denis alors que les accessoires, l'épée, la chlamyde, la tête de la méduse prennent à Saint-Germain-des-Prés beaucoup plus d'importance.

FIG. 21, p. 96. — De même, la Lyre de Saint-Germain-des-Prés est plus décorative que son modèle.

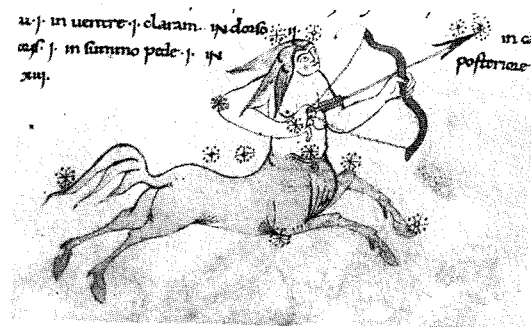
FIG. 22, p. 96. — Le Cygne est encore à Saint-Denis un oiseau en plein vol, le cou tendu ; le cou de celui de Saint-Germain-des-Prés forme une courbe et une contrecourbe et s'achève par une tête peu vivante ; les plumes des ailes sont plus richement décorées.

FIG. 23. — Le Verseau de Saint-Denis tient sa cruche à l'horizontale avec désinvolture, celui de Saint-Germain-des-Prés la répand plus vigoureusement mais son grand corps dégingandé risque d'être emporté avec.

FIG. 24. — Le Capricorne de Saint-Denis est très beau avec ses cornes échevelées et les souples replis de son corps dont la queue s'achève par une palmette, détail religieusement reproduit par Ingelard qui rend par un simple trait de plume les enroulements du Capricorne et son charmant mouvement de recul devant le Sagittaire.



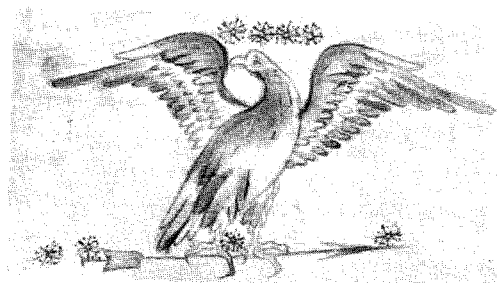
25. — V. Fol. 97 r°.



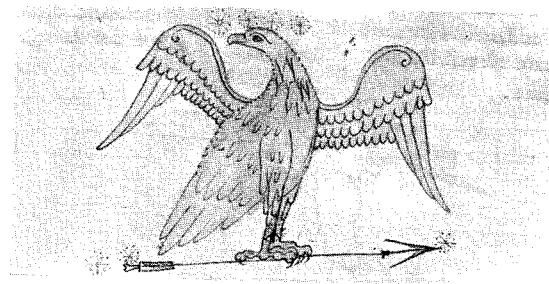
25. — P. Fol. 135 r°.

FIG. 25. — Contrairement au Sagittaire bipède de Madrid, le Sagittaire a ici le bas du corps d'un quadrupède lancé au galop comme le Centaure, et le haut d'un archer; sa musculature, sa coiffure bouclée contrastent avec le torse un peu raide et les longs cheveux de celui de Saint-Germain-des-Prés.

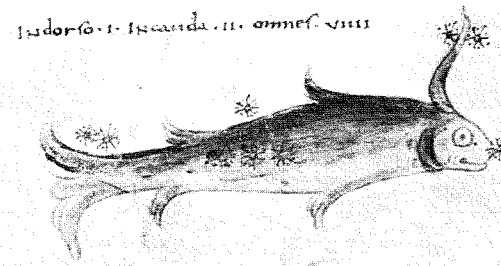
FIG. 26. — L'Aigle de Saint-Denis posé sur la flèche est tout prêt à s'envoler, celui de Saint-Germain-des-Prés est plus stable.



26. — V. Fol. 97 r°.



26. — P. Fol. 135 v°.



27. — V. Fol. 97 r°.



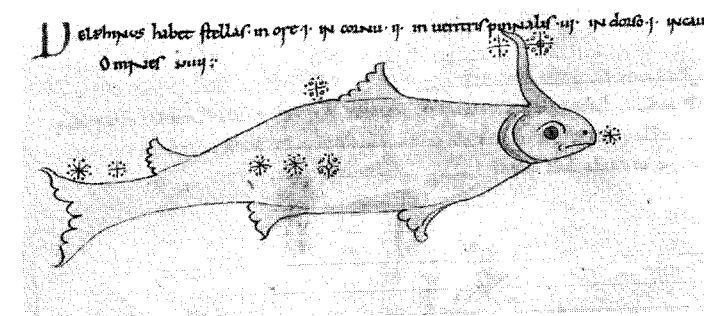
28. — V. Fol. 97 v°.

FIG. 27. — Le Dauphin n'est plus comme dans la série de Madrid, un vrai Dauphin, mais un grand poisson avec une corne sur la tête.

FIG. 28. — Orion est entouré à Saint-Denis de draperies fluides et a les mains vides alors qu'à Saint-Germain-des-Prés, il devient un guerrier du Moyen-Age, tout en reprenant la grande épée avec des lettres imitant le grec que l'on trouve dans les manuscrits de Leyde et de la série de Madrid.

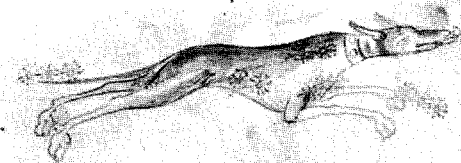


28. — P. Fol. 135 v°.

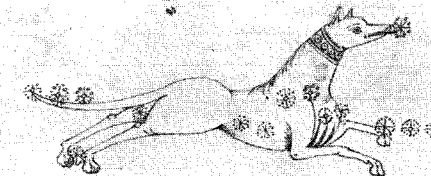


27. — P. Fol. 135 v°.

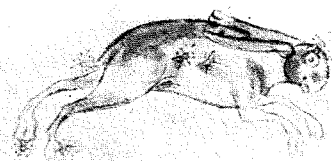
FIG. 29. — Le grand Chien de Saint-Denis court vite, l'échine luisante, alors que celui de Saint-Germain-des-Prés avec un haut collier et les étoiles qui timbrent harmonieusement son corps, semble issu d'un tissu sassanide.



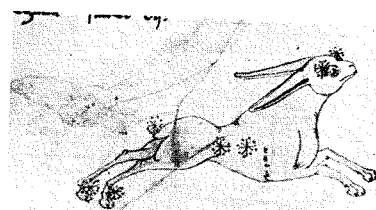
29. — V. Fol. 97 r°.



29. — P. Fol. 136 r°.

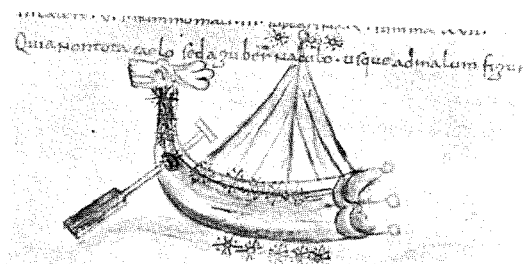


30. — V. Fol. 97 r°.

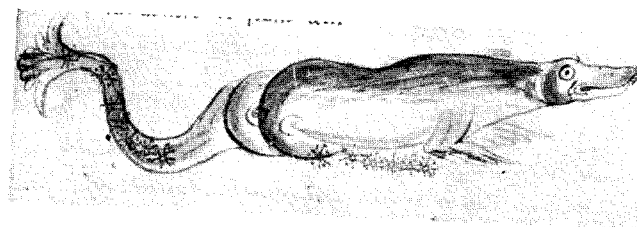


30. — P. Fol. 136 r°.

FIG. 30. — Le modèle naturaliste du lièvre de Saint-Denis est un peu déformé. Celui de Saint-Germain-des-Prés relève plus joyeusement la tête.



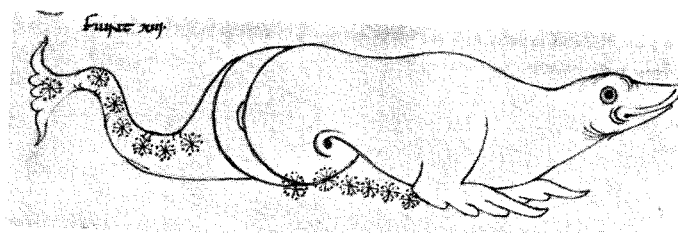
31. — V. Fol. 98 r°.



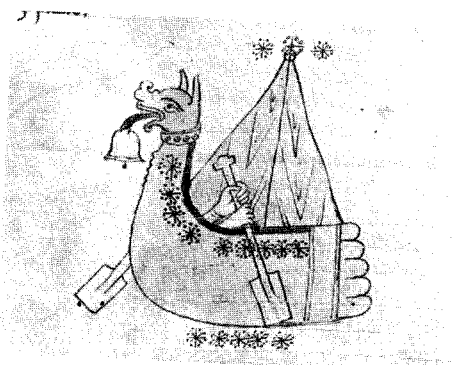
32. — V. Fol. 98 r°.

FIG. 31. — La coque du Navire de Saint-Denis garde un relief et les plis de ses voiles une souplesse abolis dans le Navire de Saint-Germain-des-Prés; la rame y devient une bêche tenue solidement par deux mains et la langue de la tête du dragon, figure de proue, s'achève par une cloche, fantaisies toutes médiévales.

FIG. 32. — Le Coetus ou baleine de Saint-Denis assez heureusement transcrit par Ingelard, n'a ni la beauté antique, ni le mouvement du monstre de Madrid et de sa série.



32. — P. Fol. 136 v°.



31. — P. Fol. 136 r°.

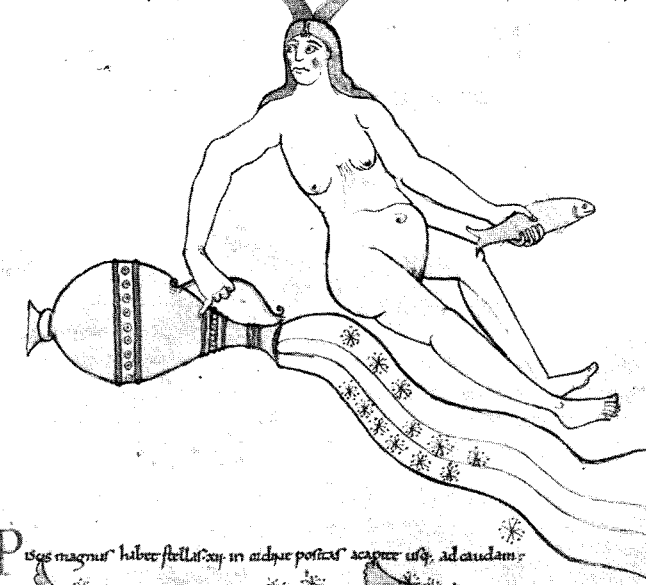


33. — V. Fol. 98 r°.



34. — V. Fol. 98 v°.

Fluvius quem heridapum dicunt, habet stellas primo fluvio. in secundo. in tertio. quae dicuntur oia nra summa. hinc subest stella quae capio appellatur.

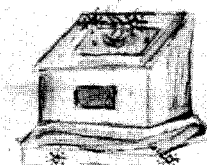


33 et 34. — P. Fol. 136 v°.

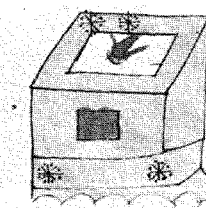
FIG. 33. — Le fleuve Eridan a un torse musclé, une longue chevelure d'où sortent deux cornes, il tient de la main gauche un poisson et de la droite une cruche d'où s'échappent des flots étoilés. Ingelard en a fait une figure curieusement féminine; l'eau qui se déverse a ici moins d'importance que la cruche, beaucoup plus grosse, avec trois bandes décoratives et une anse élégante.

FIG. 34. — Le Poisson de Saint-Denis a plus de relief et de mouvements que celui d'Ingelard qui festonne davantage les nageoires.

FIG. 35. — L'Autel est, dans les deux manuscrits, médiocre, et d'une perspective inversée.



35 — V. Fol. 98 v°.



35. — V. Fol. 137 r°.



36. — V. Fol. 98 v°.



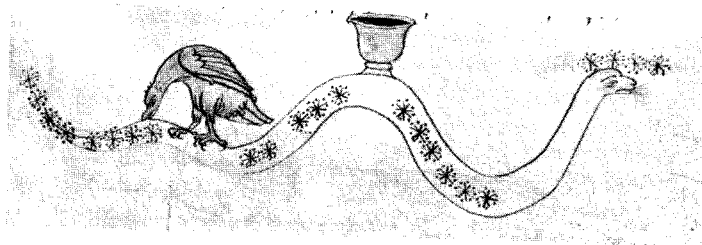
37. — V. Fol. 98 v°.

FIG. 36. — La copie du Centaure carolingien est un modèle de fidélité

FIG. 37. — Il en est de même l'Hydre qui tient sur les courbes de sa queue le Corbeau ou Choucan et au milieu le Cratère ou Coupe.

FIG. 38, 39, p. 103. — Le Corbeau et le Cratère sont répétés dans la dernière page où le texte et les illustrations sont pareillement disposées. Il en est ainsi à Madrid mais non à Leyde. Le manuscrit de Saint-Denis présente un corbeau assez triste alors que l'oiseau d'Ingelard a plus fière allure.

FIG. 40, p. 103. — Cette dernière page d'illustrations s'achève par le Petit Chien qui a dans le manuscrit de Saint-Denis l'aspect d'un loup à l'échine foncée et rude. Celui de Saint-Germain-des-Prés est une fois de plus beaucoup moins réaliste et annonce les figures d'aquamaniles du XIII^e siècle.



37. — P. Fol. 137 r°.

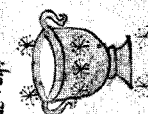


36. — P. Fol. 137 r°.

Corvus in cauda spectans occidit habet in oculo stellam. in pedibus. in cauda. in
in pedibus. in cauda. in



Cratere sine urina potius utraque primam figuram spectant habet in labio stellam. ob
in pedibus. in cauda. in



Aquamanile habet stellam.

38, 39, 40. — P. Fol. 137 v°



38, 39, 40. — V. Fol. 99 r°.



Table of Roman numerals and letters (A-Z) arranged in a grid, likely a calendar or almanac page.

A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	V	X	Y	Z
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23
24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46
47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69
70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92
93	94	95	96	97	98	99	100	101	102	103	104	105	106	107	108	109	110	111	112	113	114	115
116	117	118	119	120	121	122	123	124	125	126	127	128	129	130	131	132	133	134	135	136	137	138
139	140	141	142	143	144	145	146	147	148	149	150	151	152	153	154	155	156	157	158	159	160	161
162	163	164	165	166	167	168	169	170	171	172	173	174	175	176	177	178	179	180	181	182	183	184
185	186	187	188	189	190	191	192	193	194	195	196	197	198	199	200	201	202	203	204	205	206	207
208	209	210	211	212	213	214	215	216	217	218	219	220	221	222	223	224	225	226	227	228	229	230
231	232	233	234	235	236	237	238	239	240	241	242	243	244	245	246	247	248	249	250	251	252	253
254	255	256	257	258	259	260	261	262	263	264	265	266	267	268	269	270	271	272	273	274	275	276
277	278	279	280	281	282	283	284	285	286	287	288	289	290	291	292	293	294	295	296	297	298	299
300	301	302	303	304	305	306	307	308	309	310	311	312	313	314	315	316	317	318	319	320	321	322
323	324	325	326	327	328	329	330	331	332	333	334	335	336	337	338	339	340	341	342	343	344	345
346	347	348	349	350	351	352	353	354	355	356	357	358	359	360	361	362	363	364	365	366	367	368
369	370	371	372	373	374	375	376	377	378	379	380	381	382	383	384	385	386	387	388	389	390	391
392	393	394	395	396	397	398	399	400	401	402	403	404	405	406	407	408	409	410	411	412	413	414
415	416	417	418	419	420	421	422	423	424	425	426	427	428	429	430	431	432	433	434	435	436	437
438	439	440	441	442	443	444	445	446	447	448	449	450	451	452	453	454	455	456	457	458	459	460
461	462	463	464	465	466	467	468	469	470	471	472	473	474	475	476	477	478	479	480	481	482	483
484	485	486	487	488	489	490	491	492	493	494	495	496	497	498	499	500	501	502	503	504	505	506
507	508	509	510	511	512	513	514	515	516	517	518	519	520	521	522	523	524	525	526	527	528	529
530	531	532	533	534	535	536	537	538	539	540	541	542	543	544	545	546	547	548	549	550	551	552
553	554	555	556	557	558	559	560	561	562	563	564	565	566	567	568	569	570	571	572	573	574	575
576	577	578	579	580	581	582	583	584	585	586	587	588	589	590	591	592	593	594	595	596	597	598
599	600	601	602	603	604	605	606	607	608	609	610	611	612	613	614	615	616	617	618	619	620	621
622	623	624	625	626	627	628	629	630	631	632	633	634	635	636	637	638	639	640	641	642	643	644
645	646	647	648	649	650	651	652	653	654	655	656	657	658	659	660	661	662	663	664	665	666	667
668	669	670	671	672	673	674	675	676	677	678	679	680	681	682	683	684	685	686	687	688	689	690
691	692	693	694	695	696	697	698	699	700	701	702	703	704	705	706	707	708	709	710	711	712	713
714	715	716	717	718	719	720	721	722	723	724	725	726	727	728	729	730	731	732	733	734	735	736
737	738	739	740	741	742	743	744	745	746	747	748	749	750	751	752	753	754	755	756	757	758	759
760	761	762	763	764	765	766	767	768	769	770	771	772	773	774	775	776	777	778	779	780	781	782
783	784	785	786	787	788	789	790	791	792	793	794	795	796	797	798	799	800	801	802	803	804	805
806	807	808	809	810	811	812	813	814	815	816	817	818	819	820	821	822	823	824	825	826	827	828
829	830	831	832	833	834	835	836	837	838	839	840	841	842	843	844	845	846	847	848	849	850	851
852	853	854	855	856	857	858	859	860	861	862	863	864	865	866	867	868	869	870	871	872	873	874
875	876	877	878	879	880	881	882	883	884	885	886	887	888	889	890	891	892	893	894	895	896	897
898	899	900	901	902	903	904	905	906	907	908	909	910	911	912	913	914	915	916	917	918	919	920
921	922	923	924	925	926	927	928	929	930	931	932	933	934	935	936	937	938	939	940	941	942	943
944	945	946	947	948	949	950	951	952	953	954	955	956	957	958	959	960	961	962	963	964	965	966
967	968	969	970	971	972	973	974	975	976	977	978	979	980	981	982	983	984	985	986	987	988	989
990	991	992	993	994	995	996	997	998	999	1000	1001	1002	1003	1004	1005	1006	1007	1008	1009	1010	1011	1012
1013	1014	1015	1016	1017	1018	1019	1020	1021	1022	1023	1024	1025	1026	1027	1028	1029	1030	1031	1032	1033	1034	1035
1036	1037	1038	1039	1040	1041	1042	1043	1044	1045	1046	1047	1048	1049	1050	1051	1052	1053	1054	1055	1056	1057	1058
1059	1060	1061	1062	1063	1064	1065	1066	1067	1068	1069	1070	1071	1072	1073	1074	1075	1076	1077	1078	1079	1080	1081
1082	1083	1084	1085	1086	1087	1088	1089	1090	1091	1092	1093	1094	1095	1096	1097	1098	1099	1100	1101	1102	1103	1104
1105	1106	1107	1108	1109	1110	1111	1112	1113	1114	1115	1116	1117	1118	1119	1120	1121	1122	1123	1124	1125	1126	1127
1128	1129	1130	1131	1132	1133	1134	1135	1136	1137	1138	1139	1140	1141	1142	1143	1144	1145	1146	1147	1148	1149	1150
1151	1152	1153	1154	1155	1156	1157	1158	1159	1160	1161	1162	1163	1164	1165	1166	1167	1168	1169	1170	1171	1172	1173
1174	1175	1176	1177	1178	1179	1180	1181	1182	1183	1184	1185	1186	1187	1188	1189	1190	1191	1192	1193	1194	1195	1196
1197	1198	1199	1200	1201	1202	1203	1204	1205	1206	1207	1208	1209	1210	1211	1212	1213	1214	1215	1216	1217	1218	1219
1220	1221	1222	1223	1224	1225	1226	1227	1228	1229	1230	1231	1232	1233	1234	1235	1236	1237	1238	1239	1240	1241	1242
1243	1244	1245	1246	1247	1248	1249	1250	1251	1252	1253	1254	1255	1256	1257	1258	1259	1260	1261	1262	1263	1264	1265
1266	1267	1268	1269	1270	1271	1272	1273	1274	1275	1276	1277	1278	1279	1280	1281	1282	1283	1284	1285	1286	1287	1288
1289	1290	1291	1292	1293	1294	1295	1296	1297	1298	1299	1300	1301	1302	1303	1304	1305	1306	1307	1308	1309	1310	1311
1312	1313	1314	1315	1316	1317	1318	1319	1320	1321	1322	1323	1324	1325	1326	1327	1328	1329	1330	1331	1332	1333	1334
1335	1336	1337	1338	1339	1340	1341	1342	1343	1344	1345	1346	1347	1348	1349	1350	1351	1352	1353	1354	1355	1356	1357
1358	1359	1360	1361	1362	1363	1364	1365	1366	1367	1368	1369	1370	1371	1372	1373	1374	1375	1376	1377	1378	1379	1380
1381	1382	1383	1384	1385	1386	1387	1388	1389	1390	1391	1392	1393	1394	1395	1396	1397	1398	1399	1400	1401	1402	1403
1404	1405	1406	1407	1408	1409	1410	1411	1412	1413	1414	1415	1416	1417	1418	1419	1420	1421	1422	1423	1424	1425	1426

LES CHEVETS-MARTYRIA DE SAINT-SEVER SUR L'ADOUR ET DE SORDE L'ABBAYE (LANDES)

par J. LAUFFRAY

Depuis la rédaction de cet article, de nouvelles fouilles ont pu être entreprises dans l'abside de l'abbatiale de Saint-Sever, sous le retable. Le Tombeau du Saint et la piscine ont été mis au jour aux emplacements prévus. Les datations proposées se trouvent étayées par de nombreuses observations complémentaires. Elles feront l'objet d'une publication ultérieure.

Les fouilles et les relevés exécutés sous ma direction au cours des dernières années dans les chevets des abbayes bénédictines de Saint-Sever sur l'Adour et de Sorde l'Abbaye¹ apportent des témoignages nouveaux et importants sur le culte des reliques en Aquitaine, l'aménagement et l'iconographie des chevets d'église utilisés comme reliquaire, enfin sur la renaissance de l'art de la mosaïque au tout début des temps romans.

Ceux de ces témoignages qui concernent l'aménagement des chevets d'église sont à intégrer dans l'histoire des *martyria*. Ils illustrent les commentaires que M. A. Grabar a consacrés à l'évolution du type qu'il appelle crypte-haute², type qu'il décrit comme suit : la crypte-haute est une salle toujours voûtée destinée à abriter un corps saint ou des reliques, et dont le sol s'établit au niveau ou légèrement en contrebas de la nef. Habituellement dans les plans basilicaux, elle occupe l'abside du chevet, l'autel étant avancé hors de l'abside³. Un mur perpendiculaire à l'axe de l'abside ferme la crypte vers l'ouest. Le plus souvent les reliques et le corps saint sont installés dans une construction autonome élevée au centre de la crypte ou adossée au mur ouest et imitant un monument funéraire. Un passage, qui peut prendre la forme d'un couloir déambulatoire, permet aux fidèles de contourner le tombeau en longeant le mur de l'abside et de voir les reliques à travers des grilles (*fenestellae*). Une fontaine sacrée est parfois associée au tombeau.

Cette disposition architecturale est l'aboutissement d'une très ancienne tradition⁴. Dans les églises paléochrétiennes, des tombeaux de saints étaient fréquemment placés sous ou derrière l'autel. M. A. Grabar observe qu'il devint d'un usage courant d'édifier des « basi-

1. J. COUPRY, *Informations archéologiques de la circonscription de Bordeaux*, Gallia, 1961, fasc. 2, p. 392-396 et 1963, fasc. 2, p. 531.

2. A. GRABAR, *Martyrium, Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, 1946, 2 t. et plus spécialement t. 1, p. 450, sq ; voir aussi P. LEMERLE, *Aux origines de l'architecture chrétienne, découvertes et théories nouvelles*, Rev. archéol. 1949, t. XXXIII, p. 172-188 (cr. et commentaire du précédent) ; J. HUBERT, *L'Architecture religieuse du Haut Moyen Age*, 1952 et « *Cryptae inferiores et cryptae superiores* » dans *L'Architecture religieuse de l'époque carolingienne*, Mél.

L. Halphen, 1951, p. 351-387 ; P. FRANCASTEL, *A propos des églises porches du carolingien au roman*, Mél. L. Halphen, p. 250, sq.

3. A. GRABAR, *op. cit.*, p. 478.

4. L'église balkanique de Stobi (vers 500) serait l'un des premiers exemples connus de cette disposition. A Saint-Demetrios de Salonique, l'abside fermée par un mur droit transversal abritait une fontaine. A. GRABAR, *op. cit.*, p. 417 et 457, fig. 101 et pl. XIII 1 et p. 452-454. Près de Saint-Sever à Aire-sur-Adour, une fontaine miraculeuse existe encore dans une crypte basse devant le tombeau de Sainte Quiterie (sarcophage gallo-romain).

liques-écrivains » autour ou au-dessus d'un tombeau préexistant indépendant. D'antiques *martyria* se sont ainsi trouvés « emboîtés » dans un édifice plus grand⁵.

Cette coutume se perpétua jusque dans notre moyen-âge. M. J. Hubert a montré comment dans la seconde moitié du IX^e siècle, il devint habituel « d'exposer dans les sanctuaires une partie du corps saint dans des reliquaires portatifs » et comment « à partir du XI^e siècle, dans une grande partie de la France, on édifia dans les sanctuaires des tombeaux monumentaux dans l'intention évidente de faciliter l'accès des pèlerins jusqu'au corps saint ». A l'époque romane, tant les textes que les fouilles, attestent dans la plupart des églises de pèlerinage, la présence dans l'abside du tombeau du héros du lieu, accompagné ou non d'une fontaine. De telles dispositions ont été étudiées tout récemment encore, entre autres à Saint-Marcel dans l'Indre (tombeau du Saint éponyme), à Aurillac (tombeau de Saint-Géraud). M. J. Hubert en me signalant ces deux exemples rappelle, à propos des fontaines associées aux tombeaux, que les puits retrouvés dans la crypte de la cathédrale de Rouen et à Saint-Denis ne sont pas des « puits de l'œuvre », comme Viollet le Duc le prétendit pour des puits semblablement placés, mais de véritables puits sacrés dont les auteurs du XI^e et XII^e siècle indiquent la fonction et la raison d'être⁶.

Les vestiges mis au jour à Saint-Sever sont un jalon important pour l'étude de cette évolution des cultes funéraires et aussi du culte des eaux dans les églises d'Aquitaine. L'intérêt de ces vestiges est augmenté par la présence de riches pavements de mosaïques dont les thèmes, la répartition et le style sont très voisins de ceux des mosaïques découvertes au siècle dernier à Sorde l'Abbaye, également dans l'abside principale de l'abbatiale, autour de trois dalles sépulcrales⁷.

Ces deux séries parallèles de pavements, exécutés, semble-t-il, par un même atelier local, paraissent susceptibles d'éclairer les recherches en cours sur l'histoire de la mosaïque médiévale ; leur confrontation, leur étude, posent des problèmes d'interprétation et de datation ; les solutions suggérées et selon moi imposées par les ἀνάλεκτα provenant des fouilles ne concordent pas avec des hypothèses récemment émises. N'étant pas médiéviste, je laisse aux spécialistes le soin d'harmoniser les faits et les problèmes que je vais leur soumettre avec les conclusions de leurs propres recherches.

I. — DOCUMENTATION ANTÉRIEURE AUX FOUILLES DE SAINT-SEVER.

Pour faciliter la compréhension des descriptions et des commentaires qui suivront, il est nécessaire de résumer ce que les textes apprennent sur l'histoire des sanctuaires successifs élevés aux abords ou au-dessus du tombeau de Saint-Sever⁸. Ces textes ne sont pas tous

5. *Ib.* p. 437 ; P. LEMERLE, *op. cit.*, p. 180 ; P. FRANCASTEL, *op. cit.*, p. 252 et 256, note 1, montre que les grands édifices carolingiens intègrent des éléments qui étaient séparés ou juxtaposés dans les édifices carolingiens : « le tombeau d'un martyr ou d'un apôtre, culte funéraire, et le sanctuaire du Sauveur, culte triomphal ». La synthèse monumentale de ces deux fonctions se serait effectuée au cours du X^e siècle.

6. G. M. F. BOUANGE, *Histoire de l'abbaye d'Aurillac*, Paris, 1889, t. I p. 179 ; J. HUBERT, *L'Architecture religieuse du Haut Moyen Âge en France* ; A. BEAUFRÈRE, *Revue de la Haute Auvergne*, XXVIII, 1963, janvier, mars, octobre et décembre.

7. LAFFOLYÉ, *Bull. Sté Hist. de Compiègne*, 1875, II, p. 301.

8. Pierre de MARCA, *Histoire de Béarn ; Gallia Christiana* I, cal. 1175, sq. ; Dom. P. du BUISSON, *Historiae monasterii Sancti Severi Libri*, X, 2 tomes (manuscrit rédigé en 1681 et publié en 1876 par Pédegert et Lugat) ; J. A. BRUTAILS, *L'Eglise abbatiale de Saint-Sever* (Landes) *Bull. Sté de Borda*, 1900, p. 241-269 ou in *Bull. Archéol. du Congrès des Travaux Historiques et Scientif.*, 1900, p. 34-61 ; DEGRET, *Rev. Gascogne* 1905 et *Bull. Sté de Borda*, 1913, p. 1 à 24 ; P. AIMES, *Conjectures sur l'origine de la ville de Saint-Sever*, 1913 ; F. LOT, *L'Évêché de Bayonne*, Mél. L. Halphen, p. 463 sq. ; E. FELS, *Congrès archéol.* 1929, Bordeaux & Bayonne, Paris, 1941, p. 345-364.

d'égale valeur historique. Je n'en retiendrai pour notre propos que les informations confirmées par des observations matérielles⁹.

La ville de Saint-Sever-sur-l'Adour correspond à l'antique Palestrion, *Caput Vasconiae*¹⁰. Elle fut évangélisée au V^e siècle par l'évêque Sévère. Martyrisé par les Vandales vers 407 à Palestrion, Sévère aurait été inhumé sur place à peu de distance du *castrum* romain. Son tombeau-martyrium devint un lieu de culte. Sous Dagobert, vers 630, un premier monastère soumis à la règle de Saint-Benoît existait à proximité. Saint-Amand, venu à Saint-Sever prêcher l'évangile aux alentours de 680, « établit son siège auprès d'une petite église (*ecclesiola*) et du tombeau du martyr »¹¹. Son contemporain, le comte Sébastien, (672-689) remplaça cette chapelle par une « église somptueuse entre toutes qu'il agrémenta de nombreux ornements d'or, d'argent et même de colonnes de marbres » : à noter dans le porche nord de l'actuelle abbatiale deux chapiteaux de marbre du VII^e siècle mis en place au cours du XIX^e et contre le mur nord de l'absidiole nord, un chapiteau du même siècle¹², placé sur une colonne antique en marbre.

Cette église fut complètement ruinée vers 818 au cours des luttes qui opposèrent Louis le Pieux aux Vascons¹³. Par la suite, le tombeau du Saint fut abrité par une nouvelle *ecclesiola-martyrium*, construite sur un fond que Charles Martel avait alloué à des compagnons d'armes à l'issue de sa lutte contre les Sarrasins. Au X^e siècle, Guillaume Sanche, duc d'Aquitaine promit, s'il était victorieux des Normands, de relever l'abbaye et de remplacer le *martyrium* par un vaste sanctuaire. En exécution de ce vœu, il acheta le terrain tenu alors en « franc alleu » par deux chevaliers, Sanche Bergonio et Aner Elsi. La direction de la nouvelle abbaye fut confiée à l'abbé Salvador, mort en 1008. La consécration de l'abbatiale aurait eu lieu dès cette époque¹⁴. Incendiée une première fois vers 1065, sa reconstruction fut entreprise par l'abbé Grégoire de Montaner qui consacra lui-même l'autel. Les travaux arrêtés vers 1072 à la suite de son décès en 1070, furent repris et achevés sous l'abbé Suavius (1092-1106).

Il est ainsi attesté par les textes que l'abbatiale romane du XII^e siècle a été reconstruite sur les ruines d'une abbaye consacrée au tout début du XI^e siècle, elle-même élevée sur ou autour d'un *martyrium* du X^e.

Incendiée à nouveau en 1360 et 1380, complètement ruinée en 1435, l'abbaye fut une

9. *Acta Sanctorum* et Du BUISSON, *op. cit.*, La vie de Saint-Sever, l'acte de fondation de Guillaume Sanche et l'acte de confirmation de son fils Sanche Guillaume dont il sera question passent pour des faux ou des copies établies vers la fin du XI^e siècle ; ils étaient contenus dans le livre rouge de Saint-Sever aujourd'hui perdu, mais utilisé par Du Buisson qui fait connaître que ce cartulaire datait de 1580 environ. Selon F. LOT, *op. cit.*, il paraît probable que les deux chartes ont été copiées sur des actes authentiques. Nous possédons l'acte de vente à Guillaume Sanche du terrain sur lequel il allait élever ou réédifier l'abbaye. La date de cet acte dont l'authenticité n'est pas contestée, s'harmonise avec celle de l'acte apocryphe. Voir *infra* notes 14 et 33.

10. P. de MARCA, *op. cit.* Sur les vestiges romains de Palestrion, TAILLEBOIS, in *Congrès archéologique de France*, Dax, Bayonne, 1888, p. 176.

11. Dom du BUISSON, *op. cit.*, t. 1, p. 85, 126, 134.

12. Voir aussi ceux conservés à la Mairie. D. FOSSARD, *Les chapiteaux de marbre du VII^e siècle en Gaule, Style et Évolution*, in *Cahiers Archéol.* ; J. CABANOT, *Les chapiteaux romans de l'abbatiale de Saint-Sever sur l'Adour*, diplôme d'études supérieures, Toulouse 1962, chapiteau

n° 15. Il n'est pas prouvé que ces chapiteaux proviennent tous du palestrion. Certains peuvent avoir appartenu à l'église du VII^e siècle.

13. *De rebus gesta francorum. lib.* IV, 39, 67.

14. La date de 1009 qui a été proposée n'a rien d'in vraisemblable. L'acte apocryphe de fondation ne porte aucune date et sans doute l'acte authentique qu'il remplaça n'en portait pas lui-même. Toutefois, l'époque de la fondation peut être approximativement déterminée grâce à l'acte de vente du terrain à Guillaume Sanche. Cet acte, conservé dans le manuscrit de Boetus porte la date du 17 septembre 988 et précise le prix de vente, 363 sous d'argent et 45 vaches. Entre la date de l'achat et la mort de l'abbé Salvador 1008, la construction de l'abbatiale a pu être suffisamment avancée pour que l'autel soit consacré. Sur cette question, voir : J. de JAURGAIN, *La Vasconie*, t. 1, p. 188 ; A. DEGRET, *Rev. Gascogne*, 1905, p. 430, n° 4 et F. LOT, *op. cit.*, p. 439.

Le service des Monuments Historiques, à l'occasion de travaux récents, a découvert des vestiges de cette première abbatiale employés dans le monument du XII^e.

nouvelle fois restaurée par l'abbé J. de Calnario pour être une fois encore pillée et brûlée pendant les guerres de religion en 1569 par les troupes de Montgomery. L'année suivante, Bernard d'Abadie, notaire de l'abbaye, fut chargé de dresser l'état des biens sinistrés. Son témoignage, contesté par Brutails, a été reconnu exact à la suite de la découverte par E. Lambert d'un plan dressé en 1647 et publié par F. Fels¹⁵. Nos fouilles ont confirmé cette réhabilitation : toutes les dispositions décrites par B. d'Abadie ont été retrouvées.

Il indique que l'abside principale s'était écroulée et que ses décombres recouvraient ce qu'il appelle la « sacristie » et la « grande chapelle », désignée également sous le nom de « presbytère ».

La sacristie occupait le fond de l'abside : séparée de la chapelle par un mur nord-sud, elle était de forme semi-circulaire. Une porte que fermait une grille de fer les mettait en communication. Dans la sacristie s'élevait une « grande armoire faite de pierre blanche... élevée en forme de sépulcre voûtée » (sans doute un *arcosolium*). Ce sépulcre servait de reliquaire et de trésor. Il était fermé par une belle grille également en fer forgé avec serrure à plusieurs clefs (la *fenestella* habituelle des *martyria*). En avant du « marchepied » du sépulcre, au milieu de la sacristie, il y avait un grand et profond fossé qui recueillait l'eau d'une source miraculeuse. Cette fosse, qui était carrée, fut en 1681 comblée et recouverte par un dallage. Dans la grande chapelle-presbytère, et adossé au sépulcre, se trouvait un autel monolithe « bien en vue du peuple ». Une représentation de la tête de Saint-Sever, encadrée par deux anges, le surmontait. Entre l'autel et la porte donnant accès à la sacristie se situait une « armoire dans laquelle était la custode du précieux corps de notre Sauveur ». Toujours selon B. d'Abadie, la voûte était peinte et les sols, « tant de la dite sacristie que de la chapelle », étaient pavés de mosaïques représentant des animaux, « gros oyseaux, lions, léopards et autres bestes ». Il précise : « si la pierre de démolition de la dite chapelle en était ostée, le dit pavé se trouverait entier ». Le chœur proprement dit, en avant de la grande chapelle à la croisée du transept, était séparé de la nef des fidèles par un jubé. Là encore on observait un sol de mosaïque.

Pendant plus de 100 ans, l'abside demeura en ruine. Les travaux de reconstruction entrepris par le prieur Antoine Arnoud furent achevés pour la Pâques 1681. Le sol de la nouvelle construction, établi sur les gravois de la voûte écroulée, oblitéra l'économie de l'ancien sanctuaire. Au XVIII^e siècle, un retable monumental fut placé dans le fond de l'abside à l'emplacement du tombeau oublié de Saint-Sever et les murs furent ornés de stucs dans le style de l'époque.

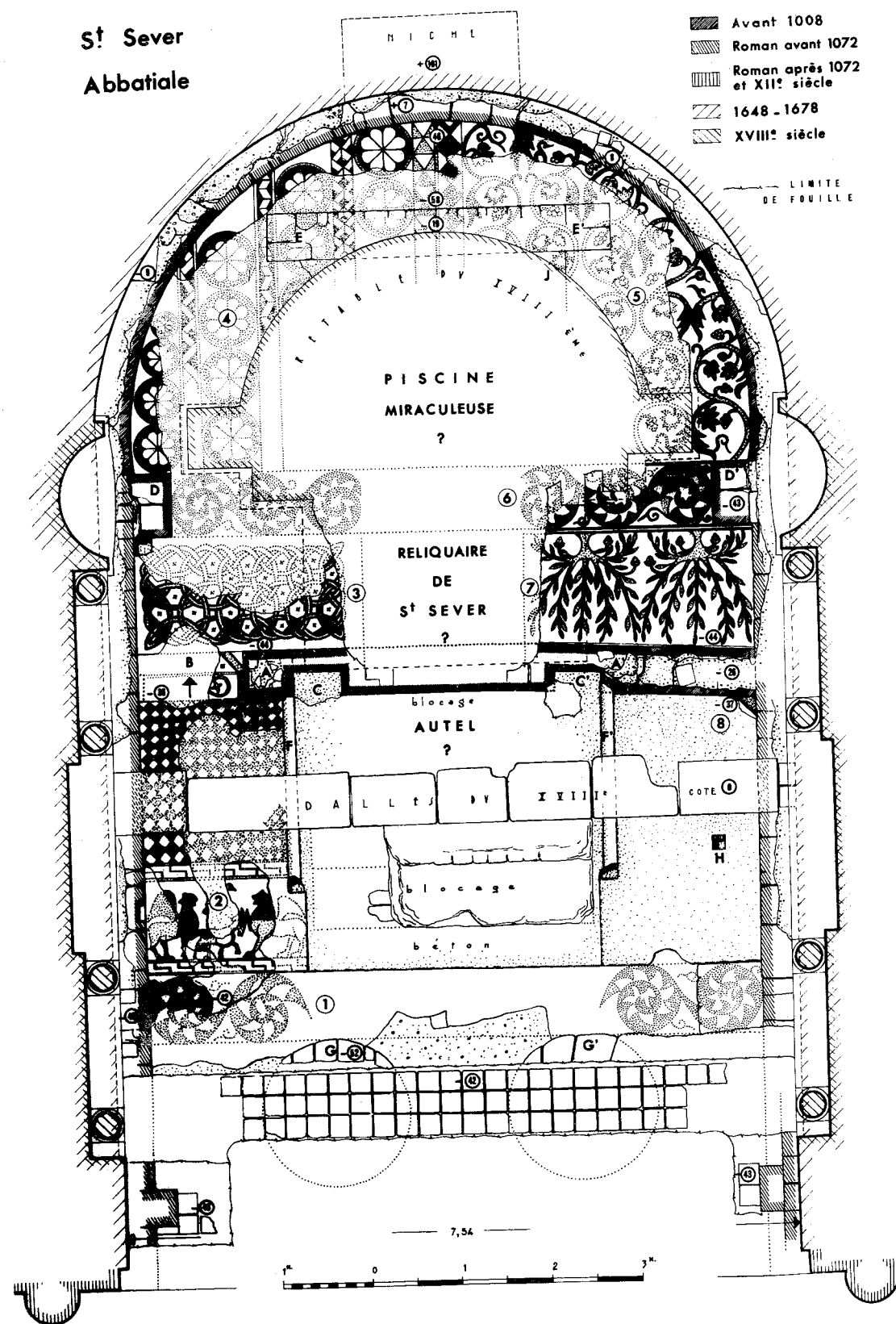
De cette histoire du monument retenons les faits suivants :

- 1° l'existence au VII^e siècle d'une grande église, détruite en 818 ;
- 2° son remplacement par un *ecclesiola-martyrium* existant encore en 988 ;
- 3° la construction d'une première abbatiale consacrée vers 1008 ;
- 4° sa destruction vers 1065 ;
- 5° la reconstruction immédiate d'une nouvelle abbatiale dont en 1070 l'abside principale était suffisamment avancée pour que son maître autel ait pu être consacré ;
- 6° son achèvement au cours des premières années du XII^e.

15. Du BUISSON, *op. cit.*, t. 1, p. 358, 377 ; E. FELS, *loc. cit.* Plan conservé aux archives nationales cote N III, Landes 12 ; E. LAMBERT, *Plans anciens de l'Abbaye de Saint-Sever*, Bull. Sté Borda, 1957, p. 45-50.

16. J. CABANOT, *Les chapiteaux romans de l'abbaye*

de Saint-Sever sur l'Adour, diplôme d'études supérieures, directeur d'étude M. DURLIAT, Toulouse, nov. 1962, ou Bull. Sté de Borda, même titre, avec des conclusions différentes, 1963, n° 309, p. 1-24, n° 310, p. 131-160.



MOSAÏQUES DE L'ABSIDE PRINCIPALE

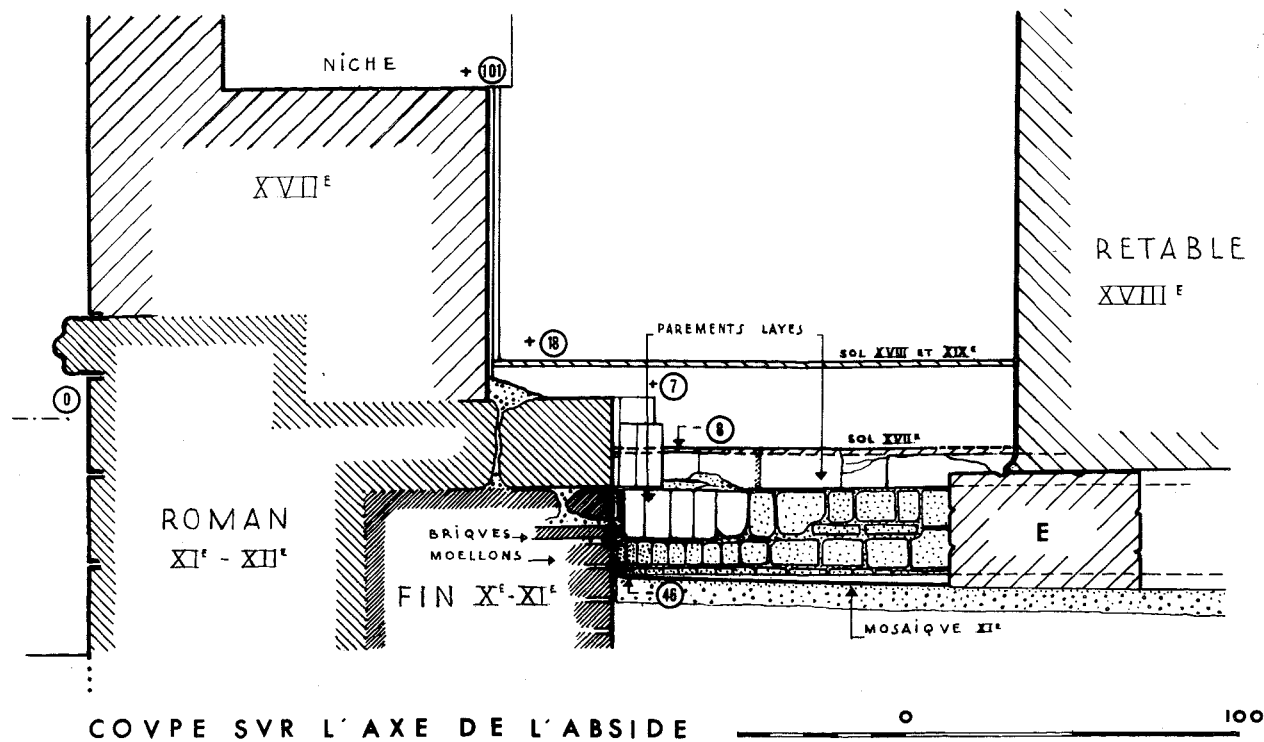


FIG. 2. — Abbatale de Saint-Sever.

On verra ci-dessous que des vestiges subsistent d'un ou peut-être deux édifices préromans et la récente étude des chapiteaux, faite par l'abbé J. Cabanot sous la direction de M. Durliat, a fait apparaître pour l'époque romane plusieurs étapes de constructions appartenant à la fin du XI^e et au début du XII^e siècle.

II. — COMPTE RENDU DES FOUILLES DE SAINT-SEVER.

En 1959, à la suite d'un affaissement des sols du chœur, des travaux de restauration me furent confiés. La lecture de l'état des lieux de B. d'Abadie et sa description, si proche de la définition des cryptes hautes ci-dessus rappelée, m'incita à entreprendre une fouille, tant pour vérifier l'existence de dispositions architecturales si caractéristiques et si rarement conservées que pour rechercher et étudier les pavements de mosaïques.

M. Durliat s'est intéressé à mes travaux. Il a bien voulu visiter mon chantier. Je le remercie de l'aide qu'il m'a apportée pour interpréter et dater les étapes de constructions révélées par mes observations.

Deux campagnes de fouilles, menées en 1961 et 1962¹⁷, ont permis un dégagement presque complet de l'abside principale, à l'exclusion de la partie centrale occupée par le

retable et par l'autel du XVIII^e siècle. Leur présence interdit de vérifier l'existence de la « grande armoire reliquaire » et de la « piscine » miraculeuse que très certainement ils recouvrent. L'un et l'autre sont de qualité médiocre : leur enlèvement pourrait être envisagé sans regret. Cette opération ne peut être entreprise sans l'accord de l'administration des Monuments Historiques, jusqu'à présent réticente. A défaut, une fouille en sape demeure possible. En l'attente d'une décision administrative, les fouilles ont été interrompues ; il n'a pas été possible de rechercher la mosaïque signalée près du jubé disparu.

Les dispositions architecturales, présentement reconnues, sont données par les figures 1 et 2, un plan et une coupe. Elles montrent l'exactitude de la description de B. d'Abadie. Le niveau zéro auquel se réfèrent toutes les cotes indiquées ci-dessous et sur les figures, correspond au sol du chœur avant les fouilles au pied des marches en bois de l'autel du XVIII^e siècle.

Un mur A nord-sud, implanté 2 mètres à l'ouest du diamètre du cul de four, ferme l'abside et l'isole du reste de l'édifice. Il crée une salle semi-circulaire (diamètre 6 m 82) correspondant à la « sacristie » du notaire que nous appellerons désormais *martyrium*. Il la sépare de la « grande chapelle » dite *presbyterium* située à son occident. Ce mur A, large de 54 cm, est percé d'une seule porte B ménagée dans sa partie nord. Une feuillure correspond à l'emplacement de l'huissierie du vantail de fer forgé décrit par B. d'Abadie.

On remarquera que le mur A, très mal construit en petit appareil, se perd en son milieu dans un massif de blocage et que, de part et d'autre de ce massif, ses deux tronçons A et A' ne s'implantent pas dans un prolongement exact. Cette implantation maladroite surprend. Elle ne s'explique si l'on restitue sur le blocage une construction qui gênait la visibilité nécessaire pour effectuer au cordeau un alignement rigoureux. Cette construction devait donc préexister et, si le raisonnement est juste, elle ne peut être que le tombeau du saint, « l'armoire de pierre », qui selon B. d'Abadie occupait le centre de l'abside et contre lequel était adossé un autel côté *presbyterium*¹⁸.

Une niche C, « l'armoire de la custode », est percée dans le mur A entre la porte et le massif de l'autel. Une seconde niche C' se situe symétriquement au sud. Leur profondeur est de 26 cm ; leur largeur de 65 cm dans un premier état a été ramenée à 52 cm.

Le mur de l'abside reconstruite au XVII^e siècle suit l'ancien tracé de l'abside romane et utilise comme fondation l'arase de ses murs écroulés ; mais il est moins épais, 123 cm contre 163. Seuls les parements extérieurs se superposent (fig. 2 et 7), en sorte qu'à l'intérieur, après enlèvement des sols modernes, les restes du mur roman ont été trouvés en saillie de 40 cm sur l'aplomb des superstructures du XVII^e ; on pourrait confondre ce débord avec une banquette.

L'abside romane est édifiée en grandes pierres de taille layées. Son plan est légèrement outrepassé, alors que celui de la reconstruction ne l'est pas. Deux pilastres rectangulaires D et D' (larg. 74 cm, saillie 44 cm) marquent le raccord de la courbe avec les murs parallèles la prolongeant. Ils absorbent la cassure formée par le raccord de ces murs avec la courbe de l'abside outrepassée. Ces pilastres devaient supporter un arc triomphal. Sur le plan de 1647¹⁹, antérieur à la reconstruction du XVII^e, l'abside n'est pas outrepassée et des pilastres acotés de demi-colonnes engagées occupent l'emplacement des anciens pilastres plats. Le restaurateur du XVII^e ne les a pas maintenus. La proximité des pilastres et du mur transversal A

17. J. COUPRY, *loc. cit.* Depuis la rédaction des lignes qui suivent, la reprise des fouilles a été décidée ; le chantier sera réouvert en 1966.

18. Du BUISSON, *op. cit.*, p. 363-365.

19. E. FELS, *loc. cit.*

surprend ; il est probable que ce mur ne fermait pas l'abside sur toute sa hauteur. Il ne devait constituer qu'une clôture à la manière d'un iconostase laissant visible de la nef les parties hautes de l'édifice funéraire.

La laye utilisée pour tailler les parements des assises romanes leur a donné un *facies* qui permet de les distinguer aisément de celles des constructions des autres époques. L'étude des joints permet en outre de reconnaître dans les parties romanes les deux étapes de reconstruction signalées par les textes : les uns, rubannés, très plats, débordent sur les pierres et portent deux fines lignes parallèles tracées au fer, fig. 3 et 5 ; les autres, en dos d'âne, fig. 4 et 6, ne débordent pas sur les pierres, mais sont saillants sur leur parement ; ils sont utilisés dans les parties hautes construites par l'abbé Suavius. Les premiers se rencontrent exclusivement dans les parties basses, tant de l'abside principale que des absidioles dont les parements ont été récemment décapés par les soins du Service des Monuments Historiques. Ce type de joints caractérise les vestiges de l'édifice élevé par l'abbé G. de Montaner et consacré avant sa mort en 1070. Des traces de cendres d'un incendie non signalé par les textes s'observent dans les absidioles entre l'arase des assises portant ce type de joints et celles de la reprise du XII^e siècle qui les surmontent. Les joints de ces dernières jusqu'aux voûtes des absidioles sont tous du second type en dos d'âne. En revanche, en quelques rares parties des assises inférieures des joints plats dégradés par l'incendie, ont été refaits au XII^e en dos d'âne.

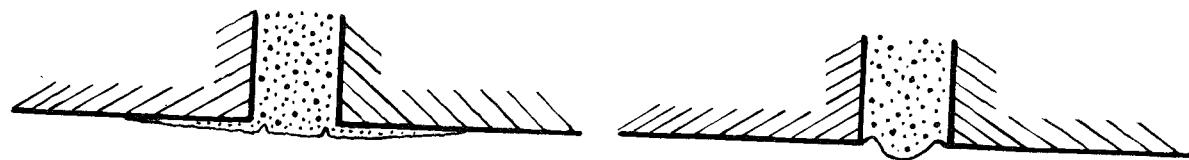


FIG. 3. — Saint-Sever, coupe sur les joints plats antérieurs à 1072.

FIG. 4. — Saint-Sever, coupe sur les joints en dos d'âne, fin XI^e début XII^e siècle.

Ces observations importantes pour la discussion qui suivra prouvent que le plan avec absidioles étagées a été conçu par l'abbé G. de Montaner et, qu'outre l'abside principale, au moins les parties basses des deux absidioles contiguës, étaient construites avant sa mort en 1070. Tous les chapiteaux se trouvant au-dessus des joints du premier type sont postérieurs et appartiennent bien à la fin du XI^e et au début du XII^e siècle²⁰.

La fouille a montré (fig. 2) que l'abside principale attribuée à l'abbé G. de Montaner recouvre les vestiges remployés comme fondation d'une abside plus ancienne de même diamètre et construite en petit appareil de moellons et de briques, vestige probable soit de la première abbatale consacrée par l'abbé Salvator avant 1008, soit peut-être d'une première campagne de travaux de l'abbé de Montaner. Son parement intérieur dont la face est à l'aplomb de celle du mur roman en grand appareil demeure bien visible. Il s'élève en superstructure sur une hauteur variable de 10 à 15 cm au-dessus des sols de mosaïque, cote — 0,46. Moellons

20. Ces joints étaient particulièrement bien conservés sur les parements mis au jour par le service des Mts Historiques, dans les absidioles sud. Il eût été souhaitable qu'ils soient laissés intacts sans restauration. A Saint-Sernin de Toulouse, des joints semblables ont été récemment repiqués bien qu'ils fussent en bon état

de conservation. A Saint-Sever, l'entrepreneur les supprimait ; j'ai pu obtenir que ceux qu'il n'avait pas détruits soient conservés. Cette destruction est très regrettable. Mon argumentation paraîtra moins probante au lecteur qui voudra la vérifier sur place.

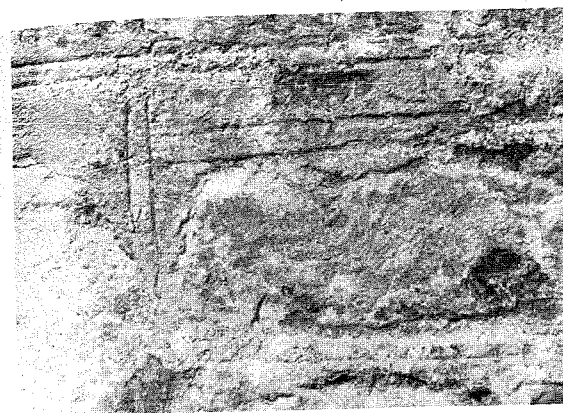


FIG. 5. — Saint-Sever, joints plats de l'abbatale romane antérieure à 1065 (Cl. J. Lauffray B 38.1).

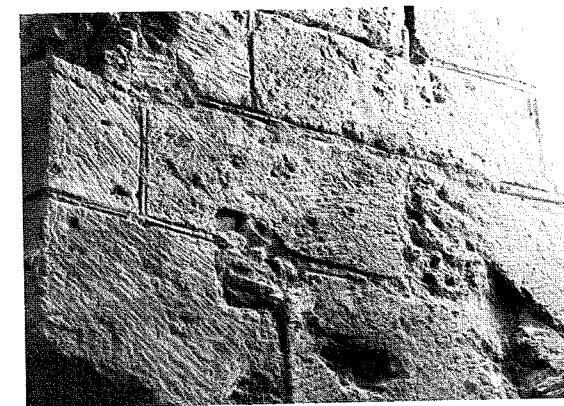


FIG. 6. — Saint-Sever, joints en dos d'âne de la reconstruction romane, fin XI^e et début XII^e siècle (Cl. J. Lauffray, B 38.28 a).



FIG. 7. — Saint-Sever, au fond de l'abside principale, mur en moellons surhaussé en grandes pierres de taille d'époque romane ; devant pavements de mosaïques, panneaux 4 et 5 (Cl. J. Lauffray, B 39.11 a).

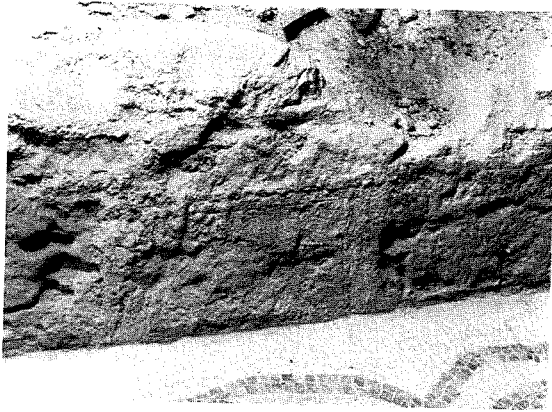


FIG. 8. — Saint-Sever, mur de l'abside en moellons rejointés avec des joints plats (Cl. J. Lauffray, B 40.3 a).

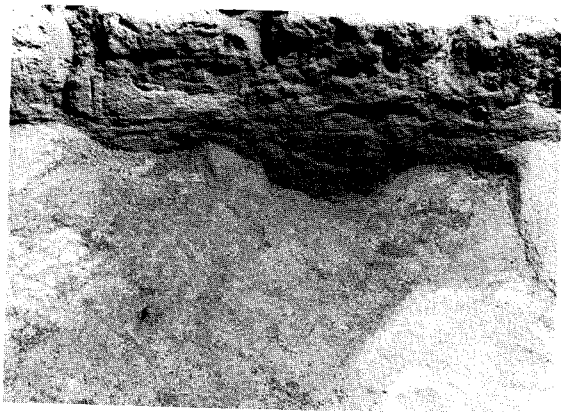


FIG. 9. — Saint-Sever, mur de la première abside en moellons ; les joints plats du XI^e siècle se prolongent au-dessous du niveau des mosaïques (Cl. J. Lauffray, B 40.8 a).

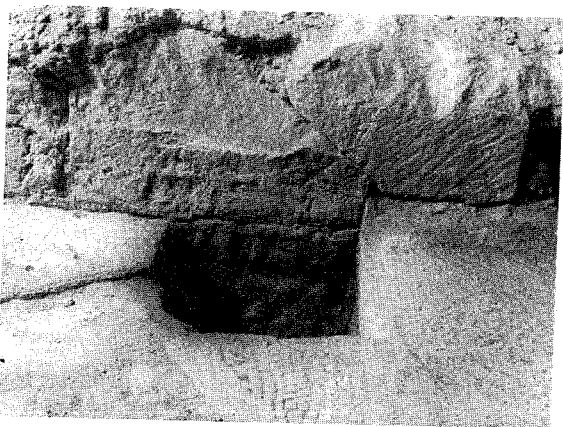


FIG. 9 bis. — Saint-Sever, même mur avec reprise romane en pierre layée (Cl. J. Lauffray B 40.5 a).

et briques ont été rejointoyés après coup avec des joints plats du premier type fig. 7 et 8. Certains d'entre eux passent sur les moellons sans tenir compte des véritables joints, comme si le maître d'œuvre roman avait tenté de camoufler la différence d'appareil d'un élément qui rompait l'unité des parements en grandes pierres de taille. Cette volonté délibérée de conserver apparents ces humbles vestiges d'un édifice précédent surprend. Il me paraît s'expliquer par un pieux respect, le souci d'enter la construction neuve sur l'ancienne, de conserver le tombeau de Saint-Sever et ses abords tels qu'ils étaient disposés.

Les joints plats refaits, se prolongent au-dessous du niveau des mosaïques (fig. 9). Ce fait constitue pour celles-ci un *terminus a quo* : les sols ne peuvent appartenir au monument en petit appareil ; ils sont contemporains de l'établissement des joints plats ou postérieurs. Une observation minutieuse des structures permet d'établir un *terminus ad quem* : en un point où les reprises de l'abbé Suavius s'établissent sur le mur antérieur à 1008 arasé jusqu'au niveau des mosaïques, une pierre débordé très légèrement sur les tessères. En outre quelques-uns des joints plats dégradés ont été refaits en dos d'âne, donc après l'incendie ; mais ils ne descendent jamais au-dessous du niveau des mosaïques, et sont en surplomb de celles-ci. Enfin, un enduit peint, dont il subsistait quelques fragments au moment du dégagement et qui paraissait bien être du XII^e, couvrait les joints des deux types et débordait lui aussi sur les mosaïques. On est donc obligé de dater les pavements antérieurement à la campagne de travaux de l'abbé Suavius. Ils dateraient du règne de l'abbé de Montaner mort en 1070.

Je vois mal comment échapper à cette dialectique. Elle interdit d'attribuer aux pavements une date plus tardive, quelle que soit la valeur des arguments de stylistique que l'on pourra avancer à cette fin, arguments analogues à ceux qui ont été émis récemment

pour déterminer la date des pavements de Sorde, dont le style est très proche de ceux de Saint-Sever. Ce problème sera repris dans un prochain article consacré à l'étude comparée des styles de ces deux pavements.

Les pilastres plats D et D' sont liés au mur en petit appareil (fig. 9 bis). Ils me paraissent appartenir à la première abbatale et avoir été maintenus dans l'abside romane de la fin du XI^e siècle. Les demi-colonnes engagées, figurant sur le plan de 1647, ont été ajoutées au XII^e, comme l'ont été colles des absidioles ainsi que l'a fait apparaître les travaux de restauration dirigés par M. P. Prunet, Architecte en Chef des Monuments Historiques. Les bases de ces demi-colonnes devaient reposer directement sur les mosaïques, argument supplémentaire et dirimant à l'attribution des pavements au XII^e siècle.

Le mur transversal A A', également en moellons de dimensions diverses avec un mélange de galets et de briques, semble contemporain de la première abside. Seuls les piédroits de la porte B sont en pierre de taille, mais non layée. Les parements sont enduits et il a été trouvé sur la face orientale du mur A, une tessère en place insérée dans l'enduit près de la porte B. La façade du mur, côté du *martyrium*, devait être entièrement revêtue de mosaïques pariétales entourant le tombeau du Saint.

Le mur E, situé dans le fond de l'abside et perpendiculaire à son axe pose un problème ; il passe sous le retable du XVIII^e. Le niveau de son arase supérieure est inférieur à celui du sol du XVII^e et ses fondations reposent sur le *nucleus* de la mosaïque. Construit en pierres irrégulières, il se présente comme une banquette et découpe le dessin des mosaïques qui l'entourent. Il leur est donc postérieur. Entre les angles nord-est et sud-est de cette banquette et le parement de l'abside, le vide n'est que de 30 cm, ce qui exclut le libre passage. La destination et la date de cette disposition tardive sont incertaines. Le mur E pourrait être la fondation de l'arrière de l'autel du XVII^e, dont le mur J correspondrait au côté sud.

Un trou de scellement H' et des saignées FF' (fig. 1) traversent le sol du *presbyterium*. Ils doivent correspondre à l'emplacement de cancels qui encadraient l'autel roman et d'un potelet dressé à l'extérieur du cancel sud. L'arrêt très franc du *nucleus* le long des saignées indique qu'il n'a pas été retailé. La mosaïque a été mise en place après les cancels.

A l'ouest, en limite de fouille, est apparu le bord de deux massifs G et G' probablement circulaires. Leur face supérieure, constituée par d'épaisses dalles usées, s'établit au-dessous du niveau des mosaïques. Leur destination ne pourra être éclairée que par la reprise des dégagements. A Moissac, les fouilles non encore publiées de MM. Durliat et Bernard ont révélé la présence de massifs semblables au même emplacement.

Une question demeure pendante : l'« armoire de pierre » de B. d'Abadie appartient-elle à cette série de tombeaux monumentaux que les maîtres d'œuvre romans édifiaient volontiers dans les absides des églises de pèlerinage ou bien est-elle plus ancienne ? La reprise des fouilles résoudrait ce problème. J'incline à croire cette armoire de pierre antérieure aux travaux de l'abbé G. de Montaner, du moins pour ses infrastructures et cela pour les motifs déjà avancés : les deux tronçons du mur A A' ne sont pas alignés ; ce qui m'a conduit à penser que la masse du tombeau gênait leur implantation ; il devait préexister à ce mur. Il n'est pas étonnant que le constructeur roman du XII^e siècle ait conservé un monument dont l'emplacement correspondait si bien aux conceptions, alors en vogue, sur l'aménagement des absides en reliquaire.

Avant d'aborder l'étude des sols et des mosaïques, il me semble utile de confronter les résultats de mes observations architecturales avec ceux auxquels aboutit l'abbé Cabanot par l'étude des chapiteaux.

Il observe que « pour qu'un autel puisse être consacré, il faut que le culte soit possible et qu'en particulier le chœur soit voûté ». Il lui paraît difficile d'admettre que l'abbé Grégoire « se soit contenté pour consacrer un si grand édifice de l'achèvement de l'abside et peut-être de la première absidiole qui selon lui semblerait, d'après l'examen des marques de tâcherons, appartenir seule à la première campagne de travaux ». Par ailleurs, mis à part les chapiteaux préromans réemployés, le style très évolué des autres chapiteaux et des corbeaux ne semble pas permettre de leurs attribuer une date aussi haute que 1070. L'abbé Cabanot conclut : « il est possible que rien ne soit actuellement visible de l'œuvre de l'abbé Grégoire »... « l'édifice actuel aurait alors été commencé au cours du dernier quart du onzième siècle, probablement sous l'abbé Suavius ». Il espère que les fouilles en cours permettront de préciser cette hypothèse²¹. Mes observations paraissent la confirmer en ce qui concerne les chapiteaux. Je l'ai déjà indiqué : les demi-colonnes des chapiteaux 6, 7, 31 de sa numérotation sont plaqués contre le mur des absidioles et actuellement sans liaison avec lui ; ajoutées au XII^e siècle, retaillées au XVIII^e pour placer des retables, elles ont été rétablies au XIX^e en pierres bouchardées. Par contre, mon étude des parements, des joints et des diverses reprises a montré qu'il est inexact d'affirmer que rien n'est conservé de l'œuvre de l'abbé Grégoire. L'économie du plan, les parties basses des murs et les mosaïques peuvent lui être attribuées. Une question se pose. Est-il exact que l'abside en petit appareil soit celle de la pre-

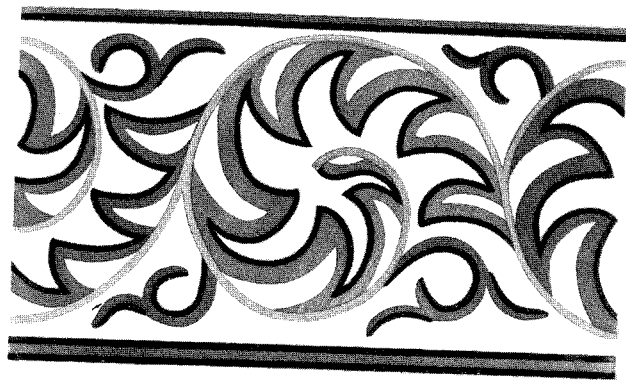


FIG. 10. — Saint-Sever, mosaïque romaine du Gleyzia, panneau transporté au château d'Amou (Dessin du Bureau d'architecture du Sud-Ouest).

mière abbatiale consacrée avant 1007 ? La qualité médiocre de ses maçonneries ne pourrait-elle inciter à les attribuer à l'*ecclesiola* du X^e siècle ? On est tenté de le penser, quoiqu'il semble difficile de dater de ce siècle une abside aussi vaste et le diminutif *ecclesiola* s'y oppose. On notera toutefois que les murs de cette abside mal construits et plus étroits que ceux de l'abside qui lui succéda ne pouvaient probablement pas absorber les poussées d'une abside voûtée. Il serait surprenant que la première abbatiale romane n'ait pas eu une abside voûtée. L'hypothèse conduirait à reconnaître que rien ne subsiste de l'abbatiale de l'abbé Salvador.

En conclusion de cette analyse architecturale des murs et de leurs parements, nous sommes

21. J. CABANOT, *op. cit.*, p. 159-160.

invités à admettre que la première abbatiale du XI^e siècle — peut-être implantée en fonction d'une *ecclesiola* préexistante — abrita un tombeau et que les mosaïques sont du troisième quart du XI^e siècle. L'archéologie vient ainsi confirmer et compléter les textes et les commentaires de Dom du Buisson que l'on pouvait penser peu assurés.

L'étude des différents sols superposés complète les enseignements fournis par les murs.

Le sol supérieur était constitué, dans l'abside autour du retable à la cote + 8, par des dalles de nature diverses et, en avant de l'autel à la cote 0, par un carrelage de céramique vernissée à décor géométrique. Ce dernier était bordé à l'entrée du chœur par une marche et, devant le retable, par une bande de pierre qui fut recouverte par les marches en bois de l'autel du XVIII^e siècle.

Après enlèvement de ce premier sol, il a été rencontré, dans l'abside à la cote — 8 et dans le chœur à la cote — 25, un sol intermédiaire en carreaux de terre cuite de 12 x 12 qui correspond à la reconstruction du XVII^e. Il était établi sur une couche de décombres et de gravois contenant quelques menus fragments de chapiteaux romans et des tessons dont aucun ne peut être antérieur au XVI^e siècle.

Ces deux sols modernes recouvraient le débord du mur roman arasé, sauf dans le fond de l'abside où quelques pierres de celui-ci conservées au-dessus du sol intermédiaire formaient marche sous une niche creusée dans le mur. Le sol roman a été rencontré dans l'abside à la cote — 45, soit à 63 cm en moyenne au-dessous du sol supérieur, et à seulement 35 cm à l'ouest du mur A. Cet écart correspond à la fois aux différences de niveau du sol supérieur et aux pentes du sol roman.

Le sol roman est constitué par des panneaux de mosaïques qui couvraient la totalité de la surface comprise entre le fond de l'abside et le devant de l'autel. Il en demeure d'importants fragments *in situ*. Le *nucleus* presque partout conservé atteste ailleurs de leur existence passée.

Dans l'abside, contre les murs, le niveau des mosaïques s'établit 5 à 6 cm au-dessous de celles du *presbyterium* (— 40) avec en outre une forte pente vers le centre de l'abside (6 à 10 cm par mètre). Cette différence de niveau confirme l'identification de la salle en hémicycle avec une crypte haute. La pente annonce la présence proche de la piscine, sous le retable du XVIII^e siècle (fig. 2).

On distingue six panneaux portant chacun un décor différent ; les deux premiers se situent dans le *presbyterium* devant la porte d'accès au *martyrium* ; les autres à l'intérieur du *martyrium*.

Panneau 1. — Bande de rinceaux à volutes circulaires (fig. 11).

Une demi-volute est seule conservée. Elle est garnie de feuilles triangulaires noires et de vrilles noires et rouges sur fond blanc jaunâtre. Ces feuilles sont une stylisation de l'acanthé classique. Cette bande devait se développer devant l'autel sur toute la largeur de la chapelle-*presbyterium* comme en témoigne le *nucleus* demeuré en place. Le même thème se retrouve identique et plus complet dans le panneau 6 (fig. 9), et les mêmes feuilles triangulaires, mais plus élaborées, sont utilisées dans le pavement n° 1 de l'abside de Sorde l'Abbaye, fig.

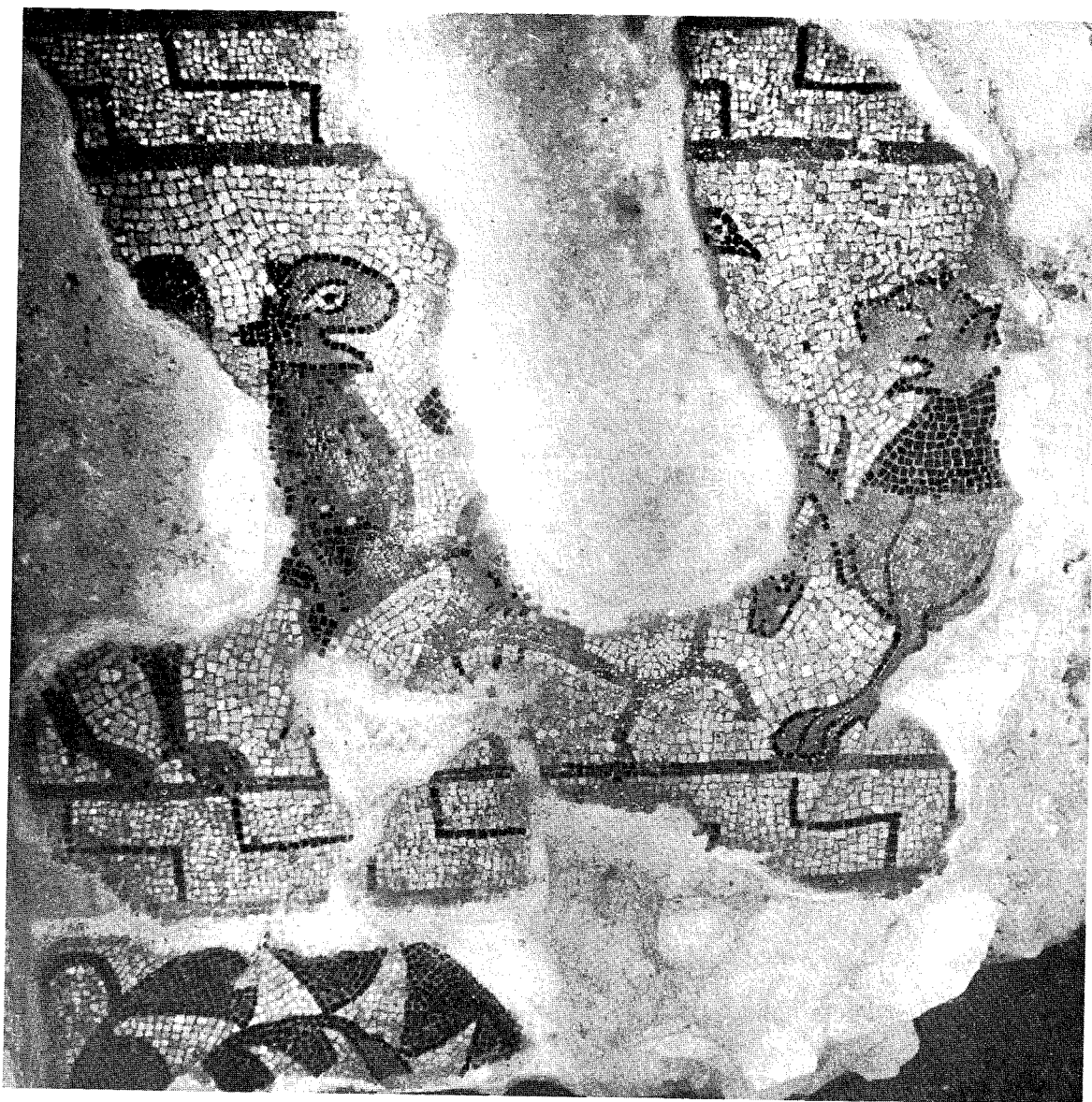


FIG. 11. — Saint-Sever, mosaïque, panneaux 1 et 2 (Cl. J. Lauffray, B 35.3 a).

20 (numérotation de Laffolye)²² ; elles sont proches de celles, plus souples, que l'on observe sur un pavement trouvé dans une villa antique à Saint-Sever²³ et conservé au Château d'Amou, (fig. 10) ; B. d'Abadie connaissait l'existence des mosaïques de cette villa et les a comparées à celle de l'abbatiale. Elles étaient donc encore visibles au xvi^e siècle ; il n'est pas exclu que le mosaïste médiéval ait pu y puiser son inspiration.

22. LAFFOLYE, *Bull. Sté Historique de Compiègne*, 1875, II, p. 301 ; *Archives des Monuments Historiques*, dossier Sorde.

23. L. SENTEX, *Mosaïques Gallo-romaines du Gleyzia de Saint-Sever sur l'Adour*, *Bull. Sté de Borda*, 1890, p. 229-252 et 1891, p. 229-252.



FIG. 12. — Saint-Sever, mosaïque, panneau 2, détail (Cl. J. Lauffray).

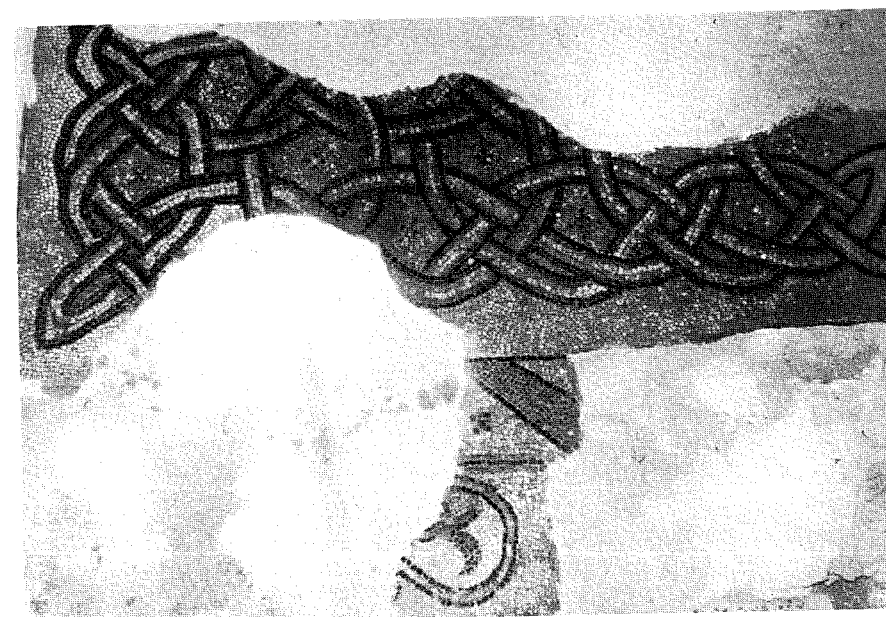


FIG. 13. — Saint-Sever, mosaïque, panneau 3 (Cl. J. Lauffray, B 37.7 a).

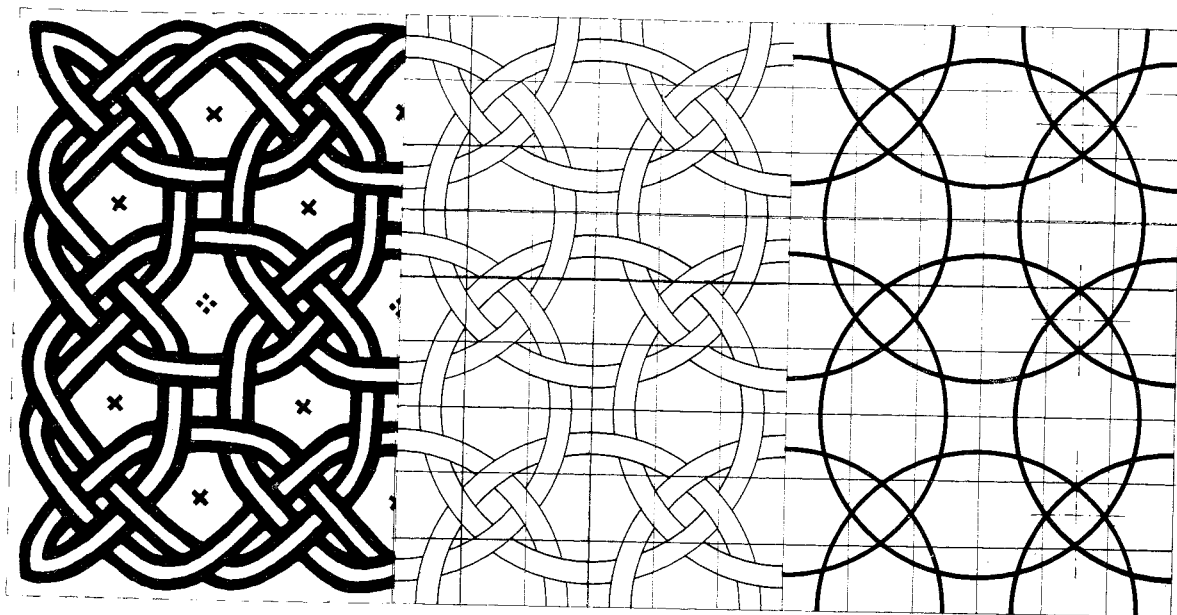


FIG. 14. — Saint-Sever, mosaïque, panneau 3, schéma de l'entrelac.

Panneau 2. — Registre portant des animaux (fig. 11 et 12, largeur 1 m 20).

Deux félins, peut-être des guépards ailés, très hiératiques, patte droite levée, sont disposés face à face symétriquement de part et d'autre d'un bouc tête baissée, lui-même surmonté d'un oiseau dont la tête et la queue sont seules conservées²⁴. Cette disposition antithétique évoque les motifs d'animaux affrontés si fréquents sur les tissus importés d'Orient et que l'on trouve déjà sur les cylindres de l'Asie antérieure. Le style est nettement oriental.

On notera l'absence de toute recherche de modelé, les oreilles pointues, les yeux exagérément grands et dessinés de face, la façon dont le dessin des contours et des muscles des animaux est souligné par une ligne noire ou rouge.

Le panneau 2 est bordé sur ses deux longs côtés par des bandes décorées de motifs en forme de Z couchés ; on les retrouve dans l'Apocalypse de Saint-Sever²⁵. À l'est, jusqu'au mur A, s'étend un quadrillage de lignes noires d'un parallélisme incertain déterminant un damier rouge et blanc.

Sur le seuil de la porte B, demeurent quelques éléments d'un rinceau avec fleuron.

Panneau 3. — Entrelac (fig. 13). La moitié orientale du panneau est détruite. La restitution de l'ensemble peut se faire aisément par symétrie. Le jeu des enchevêtrements paraît très compliqué. Il n'utilise cependant que deux brins avec, à chaque extrémité du panneau, un troisième dessinant deux cercles s'enlaçant avec ces deux brins. Le schéma de construction de cet entrelac

aussi avec les animaux représentés sur les panneaux sculptés de l'abside de Saint-Paul-les-Dax qui passent pour remonter au XI^e siècle.

25. Bibl. Nat. fond latin, 8878.

24. Cet oiseau me paraît être un corbeau. À la cathédrale de Lescar, on retrouve un corbeau volant au-dessus d'un groupe de deux félins accostant un bouc. G. LAFAYE, *Inv. des mosaïques de la Gaule*, 1909, I, Narbonaise et Aquitaine, p. 94, n° 411-412. Comparer

savant est brouillé par des déformations ; il est constitué par deux séries de cercles de même diamètre se recoupant et engendrant des quatre-feuilles enchevêtrés ; les vides déterminent des petits carrés et des hexagones curvilignes (fig. 14). Cette composition pourrait se développer à l'infini ; pour l'arrêter, les hexagones de bordure sont transformés en pentagones. Les centres des hexagones et des pentagones sont marqués par une petite croix faite de cinq tessères. On notera les boucles d'angle très pointues. Ces boucles et les déformations donnent à l'ensemble un style très médiéval : cette composition de la famille des tresses est beaucoup plus proche des entrelacs des manuscrits carolingiens et de nombreux chapiteaux byzantins et romans que des tresses des mosaïques romaines²⁶.

Le motif est à rapprocher des entrelacs qui garnissent le panneau 6 du pavement de Sorde l'Abbaye (fig. 24). On notera que les deux documents occupent sensiblement la même place dans l'abside par rapport aux tombeaux²⁷.

Panneau 4. — Files de rosaces tangentes entre des bandes ornées de rubans pliés (fig. 15 et 16). Ce panneau garnit toute la partie nord de l'abside. Les rosaces, inscrites dans un cercle, ont huit lobes rouges cernés d'une ligne noire. Elles se détachent sur un fond blanc. Les rosaces de la file nord sont de diamètre décroissant, ce qui évite qu'elles ne soient coupées par le tracé du mur d'abside. La composition a donc bien été conçue en fonction du plan. Les bandes qui séparent chaque file sont décorées chacune de motifs différents représentant des rubans pliés soit à plat, soit en accordéon. Ce dernier thème produit un effet de relief analogue à celui des prismes creux des mosaïques romaines. Les mêmes rubans se retrouvent en bordure du panneau 7 de Sorde²⁸.

À Sorde, le panneau 3, également placé dans la partie nord de l'abside, est de même décoré de rosaces inscrites dans des cercles. Des feuilles de vignes ou des vrilles y garnissent les espaces séparant les rosaces (fig. 22).

26. Sur l'origine et l'évolution de l'entrelac, voir entre autres : E. MUNTZ, *Revue celtique*, t. III, 1876-1878, p. 243 ; Th. MORGAN, *Romano-British pavement* 1886 ; R. de LASTEYRIE, *L'Architecture religieuse en France à l'époque romane*, 1929, p. 222 sq. ; Ch. BAYET, *L'art byzantin*, p. 113, fig. 102 reproduit un entrelac de l'église de Montmajour pour montrer l'influence de l'Orient en France ; L. BRÉHIER, *Les thèmes décoratifs des tissus d'Orient et leur imitation dans la sculpture romane*, Études d'art, I, 1945, p. 25-63. Le schéma de construction de l'entrelac de Saint-Sever est très proche de celui utilisé à l'église de Montmajour.



FIG. 15. — Saint-Sever, mosaïque, panneau 4 (Cl. J. Lauffray, B 36.17 a).

27. On évitera de comparer ces entrelacs avec ceux qui figurent sur le chapiteau de la première absidiole nord de Saint-Sever. Ce chapiteau est moderne, cf. J. CABANOT, *op. cit.*, *Bull. Sté de Borda* n° 309, p. 6-8.

28. Le thème du ruban plié a été très en vogue au XII^e siècle : les peintres multiplient les plis, les enchevêtrements et les effets perspectifs. Au XI^e siècle, le thème est plus sobre. Les deux types de pliures utilisés sur le panneau 4 de Saint-Sever se retrouvent dans l'Apocalypse de Saint-Sever (XI^e siècle), folio 2, 9 et 178 verso.



FIG. 16. — Saint-Sever, mosaïque, panneaux 4 et 5 (Cl. J. Lauffray, B 37.11 a).

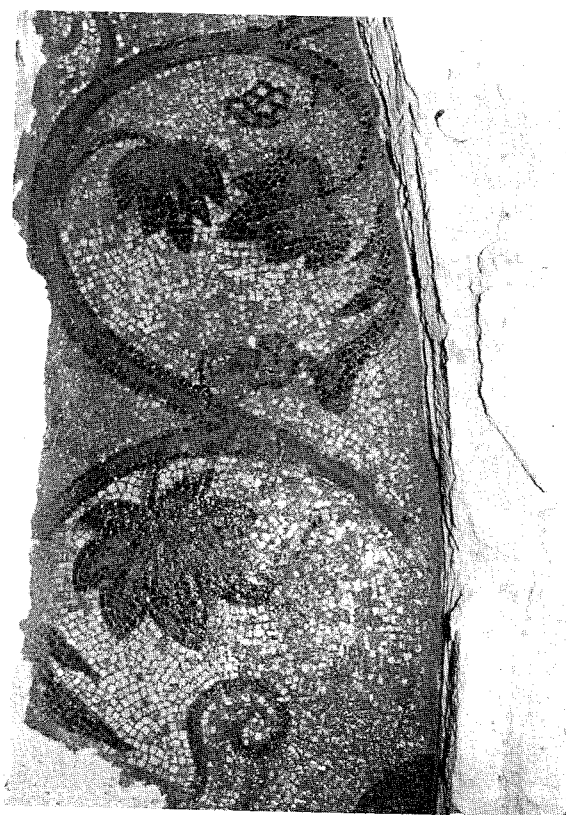


FIG. 17. — Saint-Sever, mosaïque, panneau 5, détail (Cl. J. Lauffray, B 36.14).



FIG. 18. — Saint-Sever, mosaïque, panneaux 6 et 7 (Cl. J. Lauffray, B 35.1 a).

Panneau 5. — Rinceaux de pampres (fig. 17). Il occupe la moitié sud de l'abside. Deux bandes à décor géométrique, dont l'axe coïncide avec celui de l'édifice le séparent du panneau 4 (fig. 16). Les quelques fragments qui subsistent le long du mur de l'abside permettent de restituer le thème. Cinq files parallèles de rinceaux identiques, mais symétriquement opposés deux à deux, couvrent toute la surface. Le mosaïste ne s'est pas donné la peine d'adapter son dessin à la forme de l'abside. La courbe du mur coupe les volutes comme si l'on avait posé un papier peint taillé à la demande. Les volutes sont circulaires. Chacune est garnie d'une ou deux feuilles de vigne et de grappes de raisins rouges ou blancs. Des vrilles remplissent les intervalles.

Des rinceaux presque identiques se retrouvent au panneau 8 de Sorde, situé également au sud de l'abside. Seule différence, à Sorde les volutes s'enlacent (fig. 27). Composition et dessin paraissent directement inspirés d'exemples romains et l'on comprend que les premiers commentateurs des pavements de Sorde aient pu se méprendre et les croire antiques.

Panneau 6. — Bande de rinceaux à feuille d'acanthes triangulaires (fig. 18). Cette bande se développe entre les pilastres D et D'. Il est probable qu'elle était interrompue par le tombeau et la piscine. Les rinceaux sont identiques à ceux du panneau 1 et appellent les mêmes commentaires.

Panneau 7. — Arbres à sept branches (fig. 18). Ce panneau est le pendant, côté sud, du panneau d'entrelacs n° 3. Entre eux doit se situer le reliquaire de Saint-Sever. L'espace disponible, inférieur à deux mètres, correspond aux dimensions maximales qu'il est possible d'attribuer à « l'armoire de pierre » voûtée et interdit la restitution d'un sarcophage de la dimension d'un homme. Par suite de la déviation du mur A A', le panneau 7 n'est pas exactement rectangulaire. Sa forme en trapèze a contraint le mosaïste à donner aux arbres une taille décroissante du sud au nord. Ces arbres bien conservés, sans manque, se présentent comme des chandeliers à 7 branches. Ils sont disposés la cime vers le mur pour être regardés du fond de l'abside. Les branches sont garnies de feuilles lancéolées, alternativement noires et rouges, ressemblant à des feuilles de laurier ; les deux branches latérales les plus basses sont arquées vers le sol. Quelques fruits à pyxide s'insèrent entre les feuilles ; l'espèce n'a pu être déterminée.

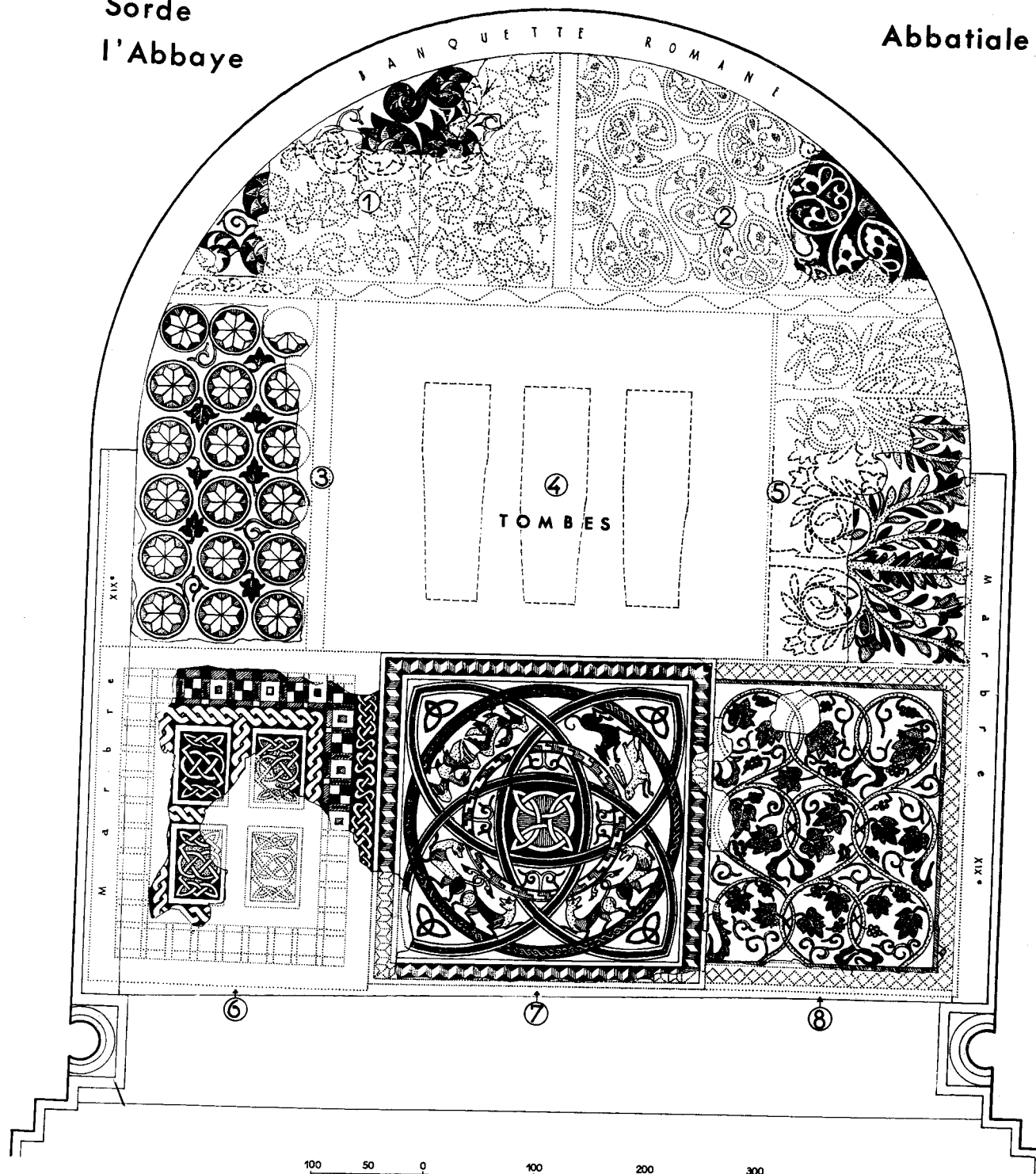
Ces arbres sont presque identiques à ceux du panneau 5 de Sorde l'Abbaye, même disposition et mêmes tonalités ; mais ces derniers portent des fleurs au lieu de fruits et leur feuillage est plus touffu.

Panneau 8. — Situé à l'ouest du mur A' et symétrique du panneau 2, il n'en demeure en place que quelques tessères sur un *nucleus* bien conservé ; ce *nucleus* garnit tout l'espace compris entre le mur extérieur, le mur A' et la saignée F'.

La technique d'exécution de ces mosaïques sera étudiée plus loin en comparaison avec celle des mosaïques de Sorde. Notons dès à présent, que les tessères utilisées sont de dimension très irrégulière, même quand le dessin ne l'impose pas, et qu'à l'intérieur d'un même aplat leurs nuances varient créant un effet de chatoiement en camaïeu, étranger à toute recherche de modelé.

Sorde
l'Abbaye

Abbatiale



MOSAQUES DE L'ABSIDE PRINCIPALE

FIG. 19. — Relevé exécuté en 1962, rectifiant celui de Laffolye (Dessin du Bureau d'architecture antique du Sud-Ouest).

III. — L'ABSIDE PRINCIPALE DE L'ABBATIALE DE SORDE L'ABBAYE.

Depuis plusieurs années, un ensemble gallo-romain situé dans la cour de l'Abbaye de Sorde est en voie de dégagement sous ma direction. A l'occasion de ces travaux, j'ai été amené à reprendre l'étude des pavements découverts il y a plus de 95 ans dans l'abside principale de l'abbatiale.

Avant de faire part de mes observations, il me paraît utile de résumer, comme il a été fait pour Saint-Sever, les données des textes.

L'histoire de l'abbaye de Sorde est moins bien connue que celle de Saint-Sever. Les guerres de religion et la révolution de 89 ont détruit les anciennes archives du monastère. Il a été sauvé un cartulaire du XII^e et quelques documents du XVIII^e siècle²⁹. D'après eux, on sait que les moines prétendaient, sur la foi d'un diplôme dont l'authenticité a été contestée, faire remonter la fondation de leur abbaye à Charlemagne³⁰. A s'en tenir aux textes authentiques, un diplôme de Guillaume VII duc d'Aquitaine et divers autres actes conservés dans le cartulaire, on peut dire que l'Abbaye existait à la fin du X^e siècle ; mais la liste des abbés en notre possession ne remonte pas au-delà de 1060. En admettant que l'abbaye ait existé dès le IX^e siècle, elle dut subir le sort de la plupart des édifices religieux de la région, qui furent pillés et détruits par les Normands, puis demeurer plus ou moins longtemps en ruine.

Si l'on fait appel aux données de l'archéologie pour compléter l'insuffisance des textes, on est amené à admettre une continuité d'occupation du site depuis le III^e siècle.

L'orientation de la villa romaine sous-jacente à l'abbaye s'est transmise aux murs romains ; ceux-ci les réutilisent en divers points sur plusieurs mètres de hauteur ; l'angle sud-est de la demeure de l'Abbé est une reprise du mur antique³¹. Un bain, transformé plusieurs fois, paraît avoir eu une longue survie, jusqu'après les grandes invasions. La poterie que nous y avons recueillie est médiévale. Pas un seul tesson romain n'y a été trouvé. Des monnaies des XI^e et XII^e siècle (Centule IV et V) ont été recueillies à environ 20 cm au-dessus des mosaïques. L'abbatiale elle-même recouvre des murs plus anciens partiellement remployés comme fondations. Ils imposèrent aux constructeurs des sujétions qui expliquent les irrégularités du plan³².

Rien n'empêche donc de supposer que l'abbaye se soit installée à l'emplacement d'un sanctuaire plus ancien et que, conformément à la tradition conservée par les moines, elle existait déjà au IX^e siècle. Le diplôme contesté a pu être fabriqué pour justifier une tradition orale exacte³³.

29. P. RAYMOND, *Cartulaire de l'abbaye de Saint-Jean de Sorde*, Paris et Pau, 1873 ; Bibliothèque Nat. nouv. acq. lat. 182 ; M. DUMOLIN, *L'Abbaye Saint-Jean de Sorde*, *Bull. mon.* 1935, p. 1624 ; S. DELFOUR, *L'Abbaye Saint-Jean de Sorde d'après les manuscrits du XVII^e siècle*, *Bull. Sté de Borda*, 1957.

30. L'authenticité du diplôme a été contestée par P. RAYMOND, *loc. cit.* ; malgré ses observations, le congrès de 1888 reproduit cette légende, p. 72.

31. J. LAUFFRAY, *Sorde l'Abbaye, ville romaine et médiévale d'après les recherches récentes. Les amis de Sorde l'Abbaye*, I, Mont-de-Marsan 1962 et rapports de fouilles adressés au Bureau des fouilles et antiquités de la Direction de l'architecture.

32. Le plan des archives des Monuments Historiques, utilisé par M. DUMOLIN dans sa monographie, est régularisé au té et à l'équerre ; il n'exprime pas les nom-

breuses anomalies d'implantation ; elles ne me paraissent pouvoir s'expliquer que par l'existence de bâtiments antérieurs dont les maîtres d'œuvre ont dû tenir compte lors de l'établissement de leur projet. Les bas-côtés sont de largeur décroissante, l'axe de la nef n'est pas parallèle à l'orientation des murs pariétaux, etc. J'ai établi un nouveau plan qui a été publié dans le *Bulletin des Amis de Sorde*, fasc. 1.

33. H. DELFOUR, *op. cit.*, donne la traduction *in extenso* d'un manuscrit du XVII^e siècle (Bibl. Nat. mss. lat. 12.697 et 11.819) souvent cité, mais qui n'avait été que partiellement utilisé. Le document fixe au VIII^e siècle l'origine de l'abbaye, sans doute d'après la teneur du diplôme aujourd'hui contesté ; mais l'auteur semble, selon Delfour, avoir eu à sa disposition d'autres documents disparus depuis.



FIG. 20. — Sorde l'Abbaye, mosaïque, panneau 1 (Cl. J. Lauffray, A 10.7).



FIG. 21. — Sorde l'Abbaye, mosaïque, panneau 2 (Cl. J. Lauffray, A 10.6).

Les mosaïques, mises au jour en 1869 dans l'abside principale de l'abbatiale, comprennent 8 panneaux. L'inventeur, l'architecte Laffolye, en a fait, lors de la découverte, des dessins utilisés depuis lors par tous les commentateurs. M. Dumolin a résumé dans une monographie³⁴ les discussions que cette découverte suscita : les uns prétendirent que l'on était en présence soit d'une mosaïque antique en place complétée au IX^e siècle, soit de fragments de provenances diverses antiques et carolingiens ; Blanchet soutint cette dernière thèse et Dumolin s'y rallia³⁵. D'autres, acceptant le point de vue de Laffolye et de F. Gerspach, affirmèrent qu'il s'agissait d'un ensemble entièrement médiéval. M. H. Stern défend cette thèse et date la totalité des pavements du premier quart du XII^e siècle³⁶.

S'il ne paraît pas certain que tous les panneaux soient du XII^e, il est incontestable qu'aucun d'eux ne peut être attribué à l'antiquité. En effet, le sol des installations romaines dégagées à proximité s'établit à un niveau bien inférieur et les pavements de l'abbatiale paraissent tous demeurés à leur place d'origine ; enfin la technique de leur exécution n'est pas romaine et la plupart des thèmes décoratifs utilisés n'appartiennent pas au répertoire antique. Sans doute, rencontre-t-on parmi eux des torsades, mais ce thème n'a pas d'âge ; sans doute aussi les rinceaux de pampres du panneau 8 (fig. 27) ressemblent-ils à des exemples romains ; le rapprochement a été fait³⁷ ; simple exemple de la pérennité des thèmes antiques adoptés par le christianisme. La découverte des pavements de Saint-Sever achèverait, s'il était nécessaire, de trancher la question.

Les analogies qui existent entre les pavements de Saint-Sever et de Sorde sont nombreuses et évidentes. Leur étude comparative m'a démontré que les relevés de Laffolye qui passaient pour exacts contiennent des erreurs trompeuses qu'en l'absence de photographies il était difficile de déceler. Le nouveau relevé que j'ai établi (fig. 19) a été présenté au Congrès de la « Fédération Historique du Sud-Ouest » au cours d'une communication publiée dans les actes de cette Fédération³⁸. Sans revenir sur le détail des rectifications matérielles apportées aux dessins de Laffolye, il est nécessaire pour notre présent propos, de préciser les conclusions auxquelles acheminent mes observations.

Le plan d'ensemble de Laffolye ne respecte pas le rapport de proportion entre la largeur et la profondeur de l'abside ; conséquence, les divers panneaux de mosaïques ont été plus ou moins déformés par le dessinateur pour permettre de les insérer dans un cadre architectural inexact. L'indication des parties manquantes est approximative.

Deux fragments du panneau 1 sont conservés (fig. 20). Laffolye n'en avait relevé qu'un seul et ne l'a pas situé à sa place réelle. La rectification apportée permet une restitution de l'ensemble du panneau 1 — rinceaux d'acanthé à feuilles triangulaires ; de même celle du

34. M. DUMOLIN, *op. cit.*, p. 18 du tiré à part avec références bibliographiques.

35. LAFFOLYE, *op. cit.*, notamment p. 310, note 2 ; GERSPACH, *La mosaïque*, 1887, 2^e éd. 1886, p. 99 sq. et A. BLANCHET, *La mosaïque*, 1928, p. 210.

36. H. STERN, *Note sur les mosaïques de pavement médiévales en France. VIII^e Congresso internazionale per lo studio dell'arte dell'alto medioevo occidentale*, t. 1, p. 273 ; *Mosaïques de pavement préromanes et romanes*

en France, Cahiers de civilisation médiévale, t. V, I, p. 21.

37. DUMOLIN, *op. cit.*, p. 21-22, compare avec des rinceaux de la villa de Sarbazan (IV^e siècle) et conclut que le panneau 8 est nettement gallo-romain.

38. In *Bull. de la Sté de Borda* 1963 et *Actes du XV^e Congrès d'études régionales tenu à Peyreborade*, 1962.

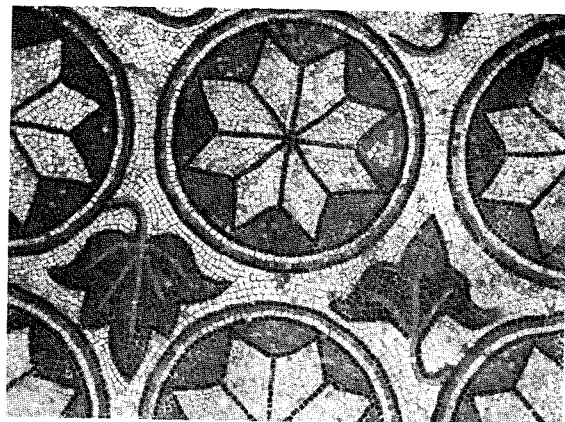


FIG. 22. — Sorde l'Abbaye, mosaïque, panneau 3, détail (Cl. J. Lauffray, A 60.-).



FIG. 23. — Sorde l'Abbaye, mosaïque, panneau 5 (Cl. J. Lauffray).



FIG. 24. — Sorde l'Abbaye, mosaïque, panneau 6 détail (Cl. J. Lauffray, A 60.44).

panneau voisin 2 — rinceaux à feuilles polylobées avec fleurons en forme de cœur — (fig. 21) devient aisée dès que l'on place exactement la partie conservée. Ces deux panneaux, conçus en fonction de la forme de l'abside et dont les bords épousent son parement sans raccord, en sont certainement contemporains. Ils doivent par suite être datés du XII^e siècle, si l'on attribue cette date à l'abside elle-même, ce qui ne paraît pas contestable à voir la moulure de la banquette. Cette datation est au surplus confirmée par le rapprochement qu'a fait M. H. Stern du panneau 2 avec les très nombreux émaux de Limoges du XII^e siècle³⁹ qui utilisent le même thème en jeu de fond. A noter toutefois que ce motif, fatimide d'origine, effectivement très fréquent sur les émaux limousins du XII^e siècle, se rencontre déjà dans la première bible de saint Martial datée au plus tard du XI^e siècle⁴⁰. L'argument ne serait donc pas probant par lui seul.

Le panneau 3 (fig. 22), rosaces inscrites dans des cercles, est également composé en fonction de la forme de l'abside : les rosaces de la file nord sont décalées pour demeurer tangentes à son tracé et ne pas être coupées par lui. Trompé par les relevés de Laffolye, M. Dumolin affirme que la banquette de l'abside est construite au-dessus de ce panneau, ce qui l'incite à admettre l'antériorité de ce dernier. Là encore, l'attribution au XII^e siècle demeure possible⁴¹.

39. H. STERN, *op. cit.*, p. 22. Il s'agit du motif dit « vermiculé ». M. M. GAUTHIER, *Les décors vermiculés dans les émaux champlevés limousins et méridionaux*, *Cahiers de civilisation médiévale*, 1958, I, p. 349-369 ; il se répand largement dans la seconde moitié du XI^e et au début du XII^e (*ib.* p. 350, note 6).

40. Voir *supra* note 39 et *Bible de Saint Martial*. Bibl. Nat. Manus.

41. DUMOLIN, *op. cit.*, p. 19. H. STERN paraît commettre la même confusion ; il affirme que les arcatures aveugles adossées en 1871 au pied du mur de l'abside « semblent mordre sur la mosaïque » ; ces arcatures surajoutées reposent sur une banquette qui est d'origine et qui ne mord pas sur les panneaux 1, 2, 3. La mosaïque jouxte exactement le pied de cette banquette et son décor est conçu en fonction de sa courbe.

Cette même datation ne s'impose pas pour les autres panneaux : aucune continuité des structures ne les relie ni aux précédents, ni aux parements de l'abside ; ils ne sont pas conçus en fonction de l'implantation de celle-ci et — M. Durliat me l'a fait observer — le mur latéral qui prolonge le côté Sud de l'abside et borde les panneaux occidentaux paraît appartenir au XI^e siècle comme ceux de l'absidiole sud.

L'extrémité méridionale de la banquette de l'abside du XII^e coupe l'extrémité des rameaux du panneau 5 (fig. 23) — arbres presque identiques à ceux du panneau 7 de Saint-Sever — ; une ligne de tessères plus grosses la relie au parement ; elle donne l'impression d'un raccord plutôt que d'une réparation ; dans une mosaïque, les parties bordant les murs sont les plus solides et les moins sujettes aux dégradations⁴². Le panneau peut donc être antérieur à la banquette.

Le panneau 6 (fig. 24) — quatre rectangles garnis d'un même entrelac et séparés par une torsade — n'est pas lié au panneau 3 et ne jouxte pas le mur nord. Si l'on complète la partie manquante, on s'aperçoit qu'il reste un espace disponible que le restaurateur a garni au XIX^e siècle par une bande de marbre. Cette bande trop large ne lui a pas laissé la place de rétablir de ce côté tous les éléments de la bordure conservés au sud⁴³.

Plus importante est l'observation qui va suivre : les axes de la composition ne sont pas exactement parallèles à l'embranchement établi sous l'arc triomphal et le restaurateur a dû compenser ce manque de parallélisme par un remplissage en forme de trapèze très allongé. Il en est de même pour les panneaux voisins 7 — grand entrelac garni d'animaux — (fig. 25) et 8 — rinceaux de pampres enlacés —. Il est probable que ces panneaux ont été mis en place en fonction d'un mur transversal disparu analogue au mur A de Saint-Sever et séparant l'abside du transept.

On notera que la bordure que Laffolye a dessiné entre 7 et 8 n'existe pas, alors qu'elle se trouve sur les trois autres côtés de 8 ; entre 6, 7 et 8, les tessères ne se lient pas ; une ligne de reprise très nette sépare ces panneaux et des affaissements se sont produits le long de cette ligne, preuve que ces trois panneaux n'ont été exécutés ni d'une seule venue, ni sur un même *noeud* ; faits successivement, ils peuvent être de dates différentes, sans qu'on puisse dire si une semaine ou plusieurs années séparent leur exécution respective.

Il ressort de ces diverses observations une impression d'ajouts des panneaux 1, 2 et 7, soit que ce dernier, qui se situe à l'emplacement occupé à Saint-Sever par le reliquaire, ait été inséré dans un vide entre les panneaux 6 et 8 qui seraient plus anciens, soit l'inverse. Au surplus, le style de leur décor respectif contraste et le panneau 7 ne semble pas faire partie du cycle symbolique que je crois reconnaître dans la suite des autres panneaux. Il paraît intrus.

Dans la zone 4, située au centre de l'abside, actuellement occupée par une mosaïque moderne, Laffolye a dégagé trois dalles grossièrement équarries, probablement des couvercles de sarcophages. Leur présence corrobore-t-elle une tradition affirmant que des compa-

42. DUMOLIN, *op. cit.*, p. 22, observant que les arbres du panneau 5 ne sont pas disposés pour être vus de la nef et que les panneaux placés symétriquement par rapport à l'axe de l'abside sont de dessin dissemblable, estime que le panneau 5 n'est pas à sa place d'origine, et voit, dans la dissemblance de 3 et 5 un argument prouvant que la « mosaïque de Sorde n'a pas été faite pour l'emplacement qu'elle occupe ». La disposition du panneau 5 et la dissemblance des panneaux sont probablement voulues. Il est peu probable, au surplus, que l'on ait eu au XII^e siècle le souci d'effectuer les opérations toujours délicates d'un transfert de mosaïque.

Il demeure que le panneau 5 peut avoir été exécuté avant la construction de la banquette et appartenir à un état antérieur au XII^e siècle.

43. Sur l'entrelac, voir ci-dessus la note 20. DUMOLIN, *ib.* indique que « l'élargissement maladroit du panneau 6 révèle une composition faite de pièces et de morceaux ». Là encore, il a été trompé par les relevés de Laffolye. La figure 1 montre que ce panneau n'a pas été élargi ; la double bordure peut se restituer sur tout le pourtour du panneau ; on n'observe aucune trace de raccord permettant de parler d'un élargissement.



FIG. 25. — Sorde l'Abbaye, mosaïque, panneau 7, ensemble (Cl. J. Lauffray, A 7.24 a).



FIG. 26 a. — Sorde l'Abbaye, mosaïque, panneau 7, détail (Cl. J. Lauffray, A 51.35).



FIG. 26 b. — Sorde l'Abbaye, autre détail du même panneau (Cl. J. Lauffray, A 51.34).

gnons de Charlemagne étaient inhumés dans l'abbatiale ? De cette légende qui se maintenait encore au XVI^e siècle, il ne faut sans doute retenir que l'existence de très anciens tombeaux, peut-être préromans. Le texte qui la relate⁴⁴ prétend que l'empereur fit don au couvent de diverses reliques de Saints dont une précieuse ampoule contenant du sang de saint Jean-Baptiste. Ces reliques devaient être conservées dans un reliquaire qu'on peut supposer avoir été placé dans l'abside principale suivant la coutume dont les dispositions mises au jour à Saint-Sever sont un exemple caractéristique. L'humidité permanente des pavements, que des travaux de drainage n'ont pu supprimer, laisse penser qu'une fontaine était comme à Saint-Sever associée au tombeau. Nous aurions à Sorde un autre exemple de chevet-martyrium du type crypte-haute abritant un culte des eaux.

Une fouille facile à exécuter permettrait à peu de frais de résoudre ces problèmes.

IV. — LA TECHNIQUE D'EXÉCUTION ET LE STYLE DES MOSAÏQUES DES DEUX ABBATIALES.

Les mosaïques sont établies à Saint-Sever comme à Sorde, sur un *nucleus* rosâtre constitué par un mortier de chaux grasse contenant de la brique pilée. Si la proportion de brique est moins importante que dans les exemples du IV^e siècle, la technique demeure de tradition romaine. A Saint-Sever, le *rudus* est d'environ 10 cm d'épaisseur, le *statumen* sommaire et de texture irrégulière. A Sorde, il est impossible, sans fouille, d'étudier les substrats.

La taille des tessères varie de 0,5 à 1,5 cm. De section plus ou moins carrée, elles sont taillées à la demande quand un détail du dessin l'exige ; celles des griffes noires des animaux sont des triangles allongés à angle très aigu. Les remplissages sont traités en *vermiculatum* — les lignes concentriques suivent les courbes du dessin — mais la technique de pose des tessères est très dégradée. On a signalé dans le panneau 7 de Sorde des morceaux de marbre découpés et incrustés au milieu des cubes, suivant une technique plus ou moins dérivée de l'*opus sectile* ; je ne les ai pas retrouvés⁴⁵.

La palette de couleur est peu variée : noir, blanc, crème, rouge-brique et rouge-orangé, bistre, vert. Un des rouge est fait en céramique. Toutes les autres tessères sont taillées dans des calcaires, des grès et des ophites que l'on trouve à proximité de Sorde et en Chalosse.

Les effets de dégradés, si recherchés à la fin de l'époque gallo-romaine, n'existent pas. Les teintes sont disposées en aplats, sans recherche de modelé, ni de relief, sauf peut-être pour les rubans pliés des bordures. A regarder de près, les aplats sont constitués par un mélange de cubes de teintes différentes créant une impression de chatoiement pointilliste et qui se fondent à distance. Cette technique utilisée pour le corps des animaux à Sorde comme à Saint-Sever est fréquente au Moyen Âge.

Les contours cernés par un trait noir augmentent l'impression de coloriage d'un dessin linéaire, procédé analogue à celui utilisé par les peintres de l'Apocalypse de Saint-Sever et d'autres enluminures. Cette formule s'oppose à la conception de la mosaïque-tableau de la fin des temps romains. Le souci d'effets décoratifs et la recherche d'un style ont supplanté le goût du naturalisme figuratif et de l'exactitude des couleurs : les arbres à sept branches avec la disposition symétrique des rameaux et leurs feuilles alternativement noires et rouges, ne prétendent pas être la représentation d'arbres réels. Par contre, les feuilles et les grappes

44. H. DELFOUR, *op. cit.* et *supra* note 33.

45. DUMOLIN, *op. cit.*, p. 21.

des rinceaux de vignes demeurent encore proches de la nature et des exemples antiques. Les animaux, malgré le hiératisme oriental de leurs gestes, ont une vie incontestable produite par le dessin nerveux, leurs attitudes, leurs expressions. Cette vie n'est pas celle de notre réalité, encore qu'elle demeure animée par le souvenir d'anciennes observations sur le modèle vivant. Il n'est pour s'en convaincre que d'observer la scène apparemment si réaliste du lévrier poursuivant un lièvre (panneau 7 de Sorde), mais stylisée suivant des conventions peut-être déjà en germe dans la poterie sigillée où le même motif se rencontre fréquemment (fig. 26)⁴⁶. La recherche d'un style est évidente.

L'art d'observation de l'antiquité est mort. Une nouvelle vision du monde se manifeste, celle des temps romans.

Paris.

Jules LAUFFRAY.

46. F. OSWALD and T. D. PRYCE, *Introduction to the study of terra sigillata*, pl. XXXVI (3 à 40); EMMY WELLESZ, *An early al Sufi manuscript in the Bodleian library in Oxford, a study in islamic constellation images*,

Ars Islamica, 1959, 3, p. 1-26, fig. 28; voir aussi le chien courant un lièvre signalé par H. STERN, *op. cit.*, p. 22, note 66.

NOTES SUR QUELQUES MOSAÏQUES DE PAVEMENT ROMANES

par Henri STERN

Les mosaïques de pavement médiévales sont un peu délaissées dans les recherches sur l'histoire de l'art. Mal conservées et peu nombreuses elles tiennent une place insignifiante à côté de l'architecture, de la sculpture et de la peinture à fresque. Aussi faut-il saluer toute étude qui leur est consacrée et qui apporte des éléments nouveaux.

M. Lauffray vient de publier dans cette revue même¹ des recherches sur les pavements historiés de Saint-Sever et de Sorde (Landes) dont le premier a été dégagé et fouillé par lui en 1961 et 1962. Accompagnée d'excellents relevés graphiques et de photographies nouvelles cette étude offre un intérêt considérable à plusieurs points de vue. Elles nous fait connaître un document nouveau, le pavement de Saint-Sever, qui, par sa composition, par son iconographie et par son style est le proche parent de celui de l'église de Sorde, connu des archéologues depuis une centaine d'années. Situés à 50 kms à peine l'un de l'autre, ils sont, dirait-on, l'œuvre du même atelier. C'est un fait important et rare de pouvoir attribuer les mosaïques de deux églises romanes à une seule et même équipe.

On penserait volontiers que la datation en soit rendue plus aisée. Les données manquant pour l'un peuvent être suppléées par l'autre, l'histoire architecturale peut prêter son concours. Dans une certaine mesure cette situation privilégiée a eu, en effet, une influence salutaire sur la recherche. M. Lauffray abandonne résolument l'hypothèse de Dumoulin qui, il y a trente ans, soutenait avec conviction que le pavement de Sorde était un ensemble hétéroclite, composé de morceaux antiques, carolingiens et romans². Pour M. Lauffray (comme pour l'auteur de ces lignes) ce pavement est une œuvre médiévale des XI^e-XII^e siècles. Mais à ce point le parallèle entre la mosaïque de Saint-Sever et celle de Sorde s'arrête pour M. Lauffray, les choses se compliquent.

La mosaïque de Saint-Sever, d'une seule venue (du moins l'auteur n'exprime-t-il nulle part l'opinion contraire), aurait été posée entre 1065 et 1070 environ, date de la construction d'une première église romane par l'abbé Guillaume de Montaner, après l'incendie en 1065, du sanctuaire précédent, qui avait été consacré avant 1008. Quelques données archéologiques, en apparence minimes, mais d'une grande portée pour la chronologie, incitent l'auteur à se prononcer pour cette date du pavement. Sous le grand appareil roman de l'abside principale et de l'absidiole nord, conservé à la base malgré la destruction radicale par les

1. J. LAUFFRAY, *Les chevets-martyria de Saint-Sever sur l'Adour et de Sorde l'Abbaye (Landes)*, pp. 107-134.

2. M. DUMOULIN, *Saint-Jean de Sorde*, dans *Bulletin monumental*, 1935, p. 1 à 28.

Huguenots en 1567, subsiste la fondation d'une abside de même envergure, construite en petit appareil de moellons et de briques. Ce reste d'une abside antérieure est d'après M. Lauffray celui de l'église construite vers la fin du XI^e siècle. L'appareil roman, de son côté, trahit deux campagnes. Une première, qui ne se décèle que dans les parties basses du mur de l'abside, est caractérisée par des joints rubannés qui débordent sur les pierres et dans lesquels sont incisées deux rainures parallèles, la seconde par des joints en dos d'âne qui ne débordent jamais sur la pierre. L'appareil du premier type se trouve à quelques endroits *sous* la mosaïque, celui du second type s'arrête toujours *au-dessus* d'elle. A un endroit, que je n'ai pu reconnaître et dont aucune photographie n'est publiée, une pierre de l'appareil n° 2 déborderait très légèrement sur le pavement. M. Lauffray en conclut que la mosaïque est antérieure à la deuxième église romane, commencée en 1092 et dont la construction se prolonge au XII^e siècle.

Admettons pour le moment ces indices chronologiques ténus qui, en soi, n'ont rien d'in vraisemblable, d'autant moins que des fragments de pavements de mosaïque, trouvés récemment à Saint-Pierre de Moissac³, sont attribués aux alentours de l'année 1063. Des sondages supplémentaires à Saint-Sever, décidés en été 1965, permettront peut-être de préciser.

Des mosaïques de l'abbatiale de Sorde M. Lauffray a donné un nouveau relevé (p. 137) qui corrige nombre d'inexactitudes de celui de Laffolye⁴, fait en 1869 et qui, jusqu'ici a servi de base aux études. Les panneaux ont été numérotés par M. Lauffray de 1 à 8. Le panneau 4, où figurent trois tombeaux, est aujourd'hui couvert d'une mosaïque moderne. Le dessin en a été copié par M. Lauffray sur celui de Laffolye.

Les panneaux 1, 2 et 3, qui, à l'Est, épousent la courbe, et au Nord, la partie droite de la banquette de l'abside, seraient contemporains de celle-ci. Ils doivent par suite être datés du XII^e siècle, si l'on attribue cette date à l'abside elle-même, ce qui ne paraît pas contestable à voir la moulure de la banquette (J. LAUFFRAY, *o. l.*, p. 129).

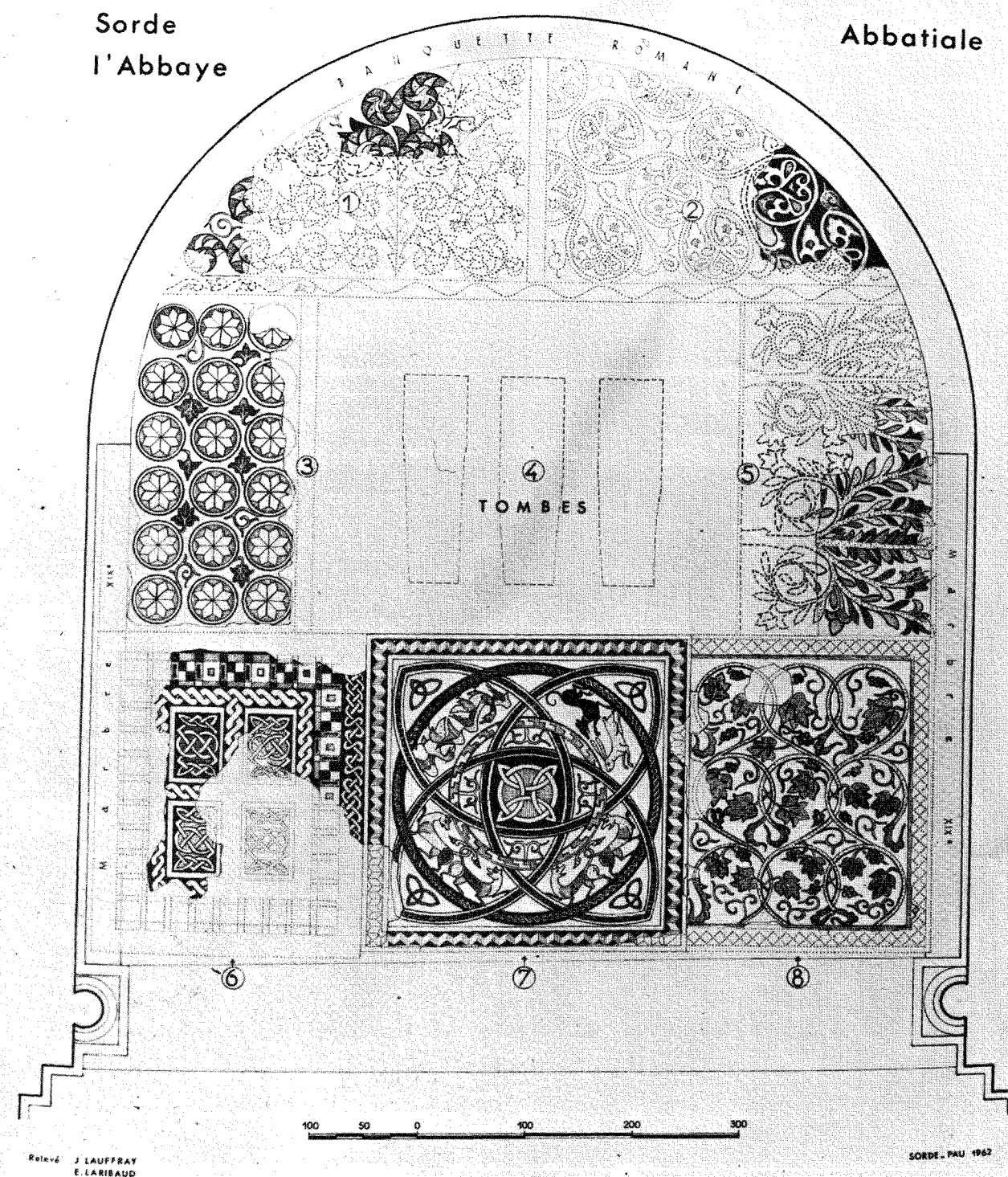
Il n'en serait pas de même des panneaux 5 à 8. "Aucune continuité des structures ne les relie aux précédents ni aux parements de l'abside ; ils ne sont pas conçus en fonction de l'implantation de celle-ci et surtout — M. Durliat me l'a fait observer — les murs latéraux qui prolongent l'abside et encadrent les panneaux occidentaux paraissent appartenir au XI^e siècle comme ceux de l'absidiole sud" (J. LAUFFRAY, *o. l.*, p. 131). Les arguments de M. Lauffray n'ont pu me convaincre de l'absence de continuité entre les panneaux 1, 2, 3 et 5, 6, 8 (je laisse de côté pour le moment le panneau 7). Il est vrai que ni 6 ni 8 ne jouxtent le mur, une bande de marbre moderne les en sépare. Mais je ne vois pas en quoi la présence de cette bande de marbre puisse offrir un indice de date quelconque. Des détériorations ont certainement eu lieu à ces endroits et ont nécessité des réfections.

Le panneau 6 n'est pas lié au panneau 3 et ce serait encore une preuve qu'ils datent d'époques différentes. Or des liens entre ces panneaux ne peuvent être constatés, des détériorations s'étant produites dans les parties contiguës (p. 137). Toute la bordure du panneau 6 voisine à 3 a disparue ainsi que la partie adjacente du panneau 3. Il est impossible de se prononcer sur leurs rapports.

"L'extrémité sud de la banquette de l'abside du XII^e siècle paraît couper l'extrémité des rameaux du panneau 5... mais une ligne de tessères plus grosses la relie au parement donnant l'impression d'un raccord plutôt que d'une réparation, car dans une mosaïque les

3. M. DURLIAT, *L'église abbatiale de Moissac des origines à la fin du XI^e siècle*, dans *Cahiers archéol.*, t. XV, 1965, p. 155 à 178.

4. M. LAFFOLYE, dans *Bulletin de la Société historique de Compiègne*, t. II, 1875, p. 301 à 303.



MOSAÏQUES DE L'ABSIDE PRINCIPALE

parties bordant les murs sont les plus solides et les moins sujettes aux dégradations" (J. LAUFFRAY, *l.c.*, p. 131). Cette observation ne me paraît pas davantage militer en faveur de l'antériorité du panneau 5 à la banquette. Par le frottement des pieds une mosaïque placée devant une banquette se détériore aussi facilement qu'une mosaïque d'entrée.

Reste un dernier argument en faveur d'une antériorité des panneaux 5, 7 et 8. Leurs axes ne sont pas exactement perpendiculaires à l'émarchement établi sous l'arc triomphal. L'observation en soi est juste, mais elle n'aurait une incidence sur la chronologie, que si les axes de 5, 6, 7 et 8 déviaient de ceux des panneaux 1, 2 et 3. Or, à en croire le relevé de M. Lauffray, il n'en est rien. Les axes des compositions 6, 7 et 8 s'orientent comme celui de 3 qui serait du XII^e siècle (1, 2 et 5 n'ont pas d'axe).

Quant au tableau 7, en effet, une ligne de reprise le sépare aussi bien de 6 que de 8, ligne sur laquelle des affaissements très légers se sont produits, et qui pour M. Lauffray "preuve que ces trois panneaux n'ont été exécutés ni d'une seule venue ni sur un même *nucleus*. Faits successivement ils peuvent être de dates différentes sans qu'on puisse dire si une semaine ou plusieurs années séparent leur exécution respective" (p. 131). Seuls des sondages sous la mosaïque, difficiles à faire, pourraient apporter des éclaircissements, sur ce point. Il faudrait tenir compte aussi du caractère des mosaïques médiévales en général, très différentes des mosaïques antiques. Souvent elles sont exécutées par plusieurs équipes, apparemment indépendantes les unes des autres et travaillant dans des techniques et dans des styles peu homogènes.

Je résume : pour M. Lauffray, le pavement de Sorde présente trois étapes : une première à laquelle appartiennent les panneaux 5, 6 et 8 et qui serait du XI^e siècle, une seconde, de l'époque de la construction de l'abside (première moitié du XII^e siècle ?) et une troisième, de date indéterminée, à laquelle serait dû le panneau 7, le seul qui comporte des figures. Au contraire, la mosaïque de Saint-Sever aurait été exécutée en une seule campagne, entre 1065 et 1070. Un dilemme sérieux se pose si l'on accepte ces données : les panneaux 1, 3, 5, 6 et 8 de Sorde trouvent leurs pendants dans le pavement de Saint-Sever ; on imagine difficilement que les uns (5, 6 et 8) aient été faits au XI^e siècle et que l'on ait ajouté quarante ou cinquante ans plus tard d'autres dont 1 et 3 sont encore faits sur le modèle de Saint-Sever et aussi proches de celui-ci que les premiers. Les faits archéologiques ne contraignent point de dater les panneaux de Sorde d'époques différentes et nous préférons de les considérer comme homogènes.

Trois solutions peuvent alors être envisagées : ou bien le pavement de Sorde, sauf peut-être le panneau n° 7, est du troisième quart du XI^e siècle comme celui de Saint-Sever, ou bien ce dernier est plus tardif, du premier quart du XII^e siècle comme celui de Sorde, ou enfin le pavement de Sorde est une copie de celui de Saint-Sever, de quarante à cinquante ans postérieur, hypothèse en réalité peu satisfaisante, si l'on tient compte de la manière de travailler des mosaïstes romans⁵.

Le cas d'un autre pavement médiéval historié, de Die (Drôme), est assez semblable. Étudié par Mademoiselle Sifflet dans un diplôme d'études supérieures, présenté à la Sorbonne

5. Je n'ai pas modifié le texte qui précède, rédigé avant les fouilles à Saint-Sever, prévues pour 1965-66. Elles viennent d'être faites et les résultats en seront exposés par M. Lauffray. Il me les a obligeamment communiqués et je me borne à une seule constatation. La date de 1065-70 a été confirmée pour la

mosaïque de pavement. A la lumière de ces données nouvelles il me semble nécessaire de réviser la chronologie des mosaïques de Sorde dont je persiste à croire qu'elles sont proches dans le temps de celles de Saint-Sever, sauf peut-être le panneau n° 7, qui pourrait être plus tardif (mai 1966).



FIG. 2. — Partie nord-est (cl. Stern).



FIG. 3. — Partie sud-est (cl. Stern).



FIG. 4. — Partie nord-ouest (cl. Stern).



FIG. 5. — Partie sud-ouest (cl. Stern).

PL. 2. — Mosaïque de la chapelle Saint-Nicolas de Die.

en 1960, l'examen en a été repris par H. Desaye dans un compte rendu détaillé de ce diplôme⁶. Nous nous arrêtons moins à la partie interprétative et iconographique, qu'aux chapitres qui ont trait au style. Mademoiselle Sifflet, et à sa suite, M. Desaye, ont examiné minutieusement ce pavement et sont arrivés à des conclusions qu'il faut revoir de près.

Ce pavement se trouve au premier étage de l'actuelle mairie de Die, autrefois palais épiscopal, dans une ancienne chapelle, dédiée à saint Nicolas, désaffectée aujourd'hui. La première mention de cette chapelle remonte à 1194. M. Desaye distingue trois époques dans son architecture d'ailleurs fort simple — c'est une salle presque carrée d'environ 6 m × 5 m 40, voûtée en berceau, avec une entrée moderne à l'Est, et éclairée au Nord par deux fenêtres : le mur à l'Est (modifié) du début du XI^e siècle, les murs latéraux "de l'époque romane", la voûte et les arcs, du milieu du XII^e siècle.

Mademoiselle Sifflet et M. Desaye reconnaissent dans le pavement (fig. 2 à 5) autant d'étapes d'exécution, milieu du XI^e siècle, époque romane et milieu du XII^e siècle, sans pourtant mettre celles-ci dans un rapport quelconque avec les phases successives de la construction de la chapelle. La partie la plus ancienne du pavement (correspondant approximativement à notre fig. 2) aurait été enlevée du sol du baptistère de la cathédrale voisine (à environ 150 m au Sud de la mairie) et replacée dans la chapelle Saint-Nicolas. Le reste de la surface aurait été refait à neuf en deux campagnes qui se trahissent par des différences de style.

Cette hypothèse du transfert d'un fragment de mosaïque de plusieurs mètres carrés soulève de sérieuses objections bien qu'on ait souvent fait appel à de semblables solutions pour expliquer le caractère hétéroclite des pavements historiés du Moyen Âge⁷. Je n'ai connaissance que d'un seul cas de déplacement d'un pavement, antérieur au XIX^e siècle : c'est celui de la mosaïque de l'église Saint-Genès de Thiers⁸, qui s'est produit probablement au XV^e siècle. Mais il s'agissait de rehausser le sol de l'église de 0 m 50, et partant de soulever le pavement, non pas de le transporter dans un autre édifice. Ce déplacement avait laissé des traces facilement reconnaissables. Lors de la découverte en 1868, l'architecture des Monuments historiques, Mallay, note : "Cette mosaïque n'a pas été faite sur place ; elle a été apportée par carreaux, dont les joints ont été coulés au ciment rouge". La mosaïque avait donc été découpée en morceaux pour être soulevée ; les traces de ce découpage étaient les joints de ciment rouge⁹. Sauf erreur, ce procédé de déplacement compliqué et souvent désastreux pour l'état de conservation de la mosaïque, est resté le même jusqu'au XIX^e siècle. Encore en 1858, une mosaïque romaine, trouvée à Blanzay-lès-Fismes (Aisne), a été enlevée de cette manière et transportée à Laon sur un char traîné par vingt chevaux¹⁰. L'opération s'était faite dans un but *archéologique* sous la direction d'un savant, et pourtant la mosaïque avait souffert considérablement. Lentement un nouveau procédé, venu d'Italie, commençait à se répandre. On étendit sur la surface de la mosaïque une matière collante qui permit d'y fixer un support, d'abord de pierre, plus tard de toile, auquel adhèrent les cubes, d'enlever sous celles-ci le lit de pose ancien, presque toujours friable, et de reposer les cubes sur un support nouveau et plus solide.

6. H. DESAYE, *La mosaïque de l'évêché de Die*, LXXV, 1962, p. 230 à 248.

7. Sorde, Lescar, Pomposa en Italie, cf. H. STERN, *Mosaïques de pavement préromanes et romanes en France*, dans *Cahiers de civilisation médiévale*, t. V, 1, 1962, p. 13 à 33.

8. *Ibid.*, p. 19.

9. Mallay avait fait erreur sur les causes de ce découpage. Il croyait la mosaïque apportée d'un autre endroit. Cf. aussi H. STERN, *La mosaïque de l'église Saint-Genès de Thiers*, dans *Cahiers archéol.*, t. VII, 1954, p. 185 à 204.

10. Cf. H. STERN, *Recueil général des mosaïques de la Gaule*, I, 1, n° 77.



FIG. 6. — Rallonge à l'ouest (cl. Desaye).



FIG. 7. — Disque central (cl. Stern).

FIG. 8. — Angle sud-ouest (cl. Stern).

FIG. 9. — Partie centrale du côté sud (cl. Stern).



tion dans laquelle il faut chercher la solution. Le signe à huit pointes au milieu que K. Lehmann considère comme une étoile (ou le soleil ?) pourrait être le symbole de la puissance divine d'où émane la création. Les douze clous évoqueraient soit les signes du zodiaque soit les douze mois de l'année. Par degrés, la création descend du paradis vers la terre. Les disques à dessins géométriques seraient des astres.

En conclusion nous dirions que la mosaïque de Die est une œuvre homogène de la première moitié ou du milieu du XII^e siècle, faite par plusieurs artisans de qualité inégale. Sa signification, symbolique sans aucun doute, reste à élucider.

Paris.

Henri STERN.

LES FRESQUES DE SAINT-NICOLAS ORPHANOS A SALONIQUE ET LES RAPPORTS ENTRE LA PEINTURE D'ICONES ET LA DÉCORATION MONUMENTALE AU XIV^e SIÈCLE

par Tania VELMANS

Les fresques de l'église Saint-Nicolas Orphanos à Salonique n'ont été que récemment nettoyées. Aucune inscription, aucune source écrite ne révèle la date de leur exécution¹. M. Xyngopoulos vient de publier la totalité de ces peintures avec une première étude² qui ouvre la voie à des recherches ultérieures.

De très petites dimensions, Saint-Nicolas est une église à trois nefs avec un narthex et un toit en charpente. Malgré l'exiguïté des locaux, sa décoration comprend le programme iconographique complet des églises byzantines du XIV^e siècle. On y trouve le cycle des Douze fêtes (la Pentecôte excepté), la Passion et les Miracles du Christ, l'illustration de l'Hymne acathiste, les images habituelles du sanctuaire, quelques scènes de l'Ancien Testament³, des fragments du Ménologe (narthex), un cycle consacré à la vie de saint Nicolas et un autre, moins important, relatant la vie de saint Guérasime. L'ensemble ainsi constitué est un excellent exemple du programme varié, enrichi de sujets nouveaux, des églises byzantines du XIV^e siècle. Nos peintures ont encore pour caractéristiques la variété des sources. Elles appellent aussi bien des comparaisons avec la décoration monumentale du début du XIV^e siècle à Constantinople, à Salonique, au Mont Athos et en Macédoine, qu'avec des œuvres postérieures et surtout avec de nombreuses icônes. Des ressemblances particulièrement frappantes rapprochent les peintures de Saint-Nicolas de celles de l'église Hagios Christos à Verria (1315), dont les fresques viennent d'être nettoyées.

L'ensemble des observations qu'on lira, nous invitera, en outre, à reconsidérer la date de nos peintures⁴ et à tenter de déterminer les rapports entre la peinture d'icône et la décoration monumentale au cours du XIV^e siècle.

1. On n'a trouvé qu'un fragment de pierre provenant d'une tombe avec une inscription citant un certain moine Nicon de la famille des Capandriti. M. Xyngopoulos suppose que le nom de baptême de ce moine Nicon était Nicolas et qu'il appartenait à une branche des Capandriti qui portaient aussi le nom d'Orphanos. Membre d'une grande famille, il pourrait être le fondateur du monastère, dont ne subsiste que notre église et un portail à moitié détruit.

2. A. XYNGOPOULOS, *Oi τοιχογραφίες του αγίου Νικολάου 'Ορφανού Θεσσαλονίκης*, Athènes, 1964.

3. Dans ce cycle on peut distinguer les scènes de l'Ancien Testament préfigurant la Vierge (nef méridionale) dont une seule est conservée (le mur ayant subi de graves dommages) — *Moïse devant le buisson ardent* — et des scènes de la vie des prophètes, telle que *Daniel dans la fosse aux lions* ou *l'Ascension d'Elie*, toutes deux dans les intrados des arcs.

4. M. Xyngopoulos situe ces peintures entre 1310 et 1320, *op. cit.*, pp. 24-26.

Afin de serrer les problèmes, nous nous proposons d'entreprendre une étude du style qui s'étendra à toute la décoration, et une étude iconographique qui ne portera que sur les images qui se distinguent par un schéma particulier. Mais il va de soi que cette étude iconographique sera accompagnée d'observations sur le style, chaque fois que la forme nous semblera contribuer à particulariser le schéma iconographique.

LE STYLE

Lorsqu'on examine le décor peint de Saint-Nicolas Orphanos, on est frappé par un certain nombre de traits essentiels qui le caractérisent :

1) Les dimensions extrêmement réduites des images et l'exécution minutieuse des détails.

L'exiguïté des locaux ne semble pas être responsable de ces deux traits caractéristiques. On dirait, au contraire, que l'artiste avait adopté a priori une échelle très réduite pour ces fresques et que, de ce fait, il se sentait en présence de vastes surfaces à décorer, puisqu'en dehors des cycles nombreux déjà mentionnés, il figure deux fois l'*Adoration des Mages*⁵, une petite travée supplémentaire avec les saints évêques en buste dans le sanctuaire, des scènes rarement représentées, telle que l'*Ascension d'Elie* et de nombreux saints militaires.

L'ensemble de la décoration se répartit tantôt sur quatre (murs latéraux), tantôt sur cinq registres (murs Est et Ouest)⁶, sans compter le socle. Sa structure n'a pour ainsi dire pas de lien avec l'architecture⁷. Les images se suivent en longues files et se superposent les unes aux autres. Les parois Est et Ouest dont chaque panneau est isolé par un cadre rouge, font penser à des murs surchargés d'icônes, ou aux feuillets d'un manuscrit enluminé, agrandis et plaqués aux murs. Cette impression s'explique par le fait que la plupart des scènes réunissent de nombreux personnages, forcément très petits, et aussi par une extrême minutie dans l'exécution du détail.

Le désir de parachever la moindre partie d'une composition s'oppose aux techniques rapides en usage dans la peinture murale. Dans notre église, il se manifeste aussi bien dans le traitement du visage et du corps des personnages, que dans celui des accessoires. Ainsi, on trouve souvent des cheveux ou des barbes où chaque poil est tracé séparément (*Christ Sauveur*, fig. 7, *Saint Jean Ange du désert*⁸), des objets finement ciselés⁹, et lorsqu'il s'agit de figurer un fleuve, la même technique est appliquée¹⁰.

5. Dans le cycle des Grandes Fêtes (bien que ce n'en soit pas une) et dans celui de l'Hymne acathiste. En tout, quatre images sont consacrées à ce sujet, puisque dans le cycle de l'Hymne acathiste on représente le Départ, l'Arrivée et le Retour des Mages.

6. Le toit en charpente permet d'ajouter une image de plus sur ces deux parois.

7. Cette tendance se manifeste déjà au début du XIV^e siècle, mais vers 1340 elle s'accroît encore et apparaît de façon très frappante à l'église de Dečani, par exemple, cf. V. PETKOVIĆ, *Manastir Dečani*, Belgrade, 1941.

8. A. XYNGOPOULOS, *op. cit.*, pl. 78.

9. *Ibid.*, fig. 177, par exemple.

10. Dans le *Miracle de sainte Euphrasie* (narthex), on sent parfaitement la transparence de l'eau. Le corps de la sainte a l'air de s'enfoncer lentement, recouvert d'un réseau de lignes brunes aussi fines que le permettrait un tracé à la plume, tandis que le reste de l'eau est rendu par un fond bleu, couvert de petits traits blancs. Bien sûr, ce procédé est loin d'être unique dans son genre. Ce qui frappe n'est pas la manière de représenter l'eau, mais uniquement la grande finesse de l'exécution. On verra plus loin que les vêtements, les bijoux, les objets et les détails architecturaux sont traités avec le même soin.

2) L'emploi de l'or.

Les parties qui étaient primitivement recouvertes d'une couche dorée sont si nombreuses que ce fait à lui seul retient l'attention. Tous les nimbes étaient peints en or ; certains ont conservé leur dorure (*Apparition de Jésus aux Saintes Femmes*, *Nativité*), d'autres n'en ont gardé que des traces, mais cela à tous les registres de la décoration. Les vêtements sont très fréquemment agrémentés d'or, et ceux du Christ le sont toujours. Il s'agit soit de motifs ornementaux recouvrant entièrement un tissu (*Noces de Cana*, fig. 18), soit de bandes disposées au bas des vêtements (*Jésus et la Samaritaine*)¹¹, soit enfin de l'or introduit dans le drapé par petits traits parallèles (*Ascension*)¹². Les meubles, les divers objets et même certaines parties du décor architectural, tous littéralement stirés d'or, sont également traités à l'aide de moyens graphiques¹³. La ligne, souveraine, n'y est plus un facteur de rythme, comme lorsqu'elle trace des contours, mais un moyen de décomposer les surfaces en parcelles de matière, afin de leur donner l'apparence d'appartenir à des objets ou à des tissages précieux.

3) La qualité et la fréquence des rouges.

L'emploi du rouge vif, qui nous est surtout connu par les icônes, et que l'on ne voit que très rarement dans la peinture murale de la première moitié du XIV^e siècle, est courant à Saint-Nicolas. Il ne s'agit nullement d'un rouge mélangé de gris, de brun ou de pourpre violette, mais d'un carmin clair et violent, qui se trouve encore rehaussé de touches cinabres posées çà et là pour indiquer les lumières¹⁴. A notre connaissance, on ne retrouve ni ce procédé, ni cette qualité de carmin et surtout de cinabre dans une autre église byzantine du XIV^e siècle¹⁵, si ce n'est à Hagios Christos à Verria, dont il sera question plus loin.

4) Consistance de la pâte colorée.

On est également étonné de l'épaisseur et de l'onctuosité de la pâte colorée, qui fait penser, elle aussi, aux procédés chers aux peintres d'icônes. Le modelé est lisse, et même lorsqu'on y relève quelques coups de pinceaux qui indiquent des lumières, les visages ne sont jamais traités par taches ou touches juxtaposées.

5) Le coloris.

La quasi totalité des panneaux frappe par ses couleurs vives et peu mélangées, la prédominance des rouges, des bleus, de l'ocre et de l'or. Les teintes s'allient harmonieusement et de manière à donner aux images un maximum d'éclat (*Adoration des Mages*, *Noces de Cana*)¹⁶. Là encore, on est forcé de penser aux icônes ou à certaines mosaïques. Mais

11. A. XYNGOPOULOS, *op. cit.*, fig. 177.

12. *Ibid.*, fig. 167.

13. *Noces de Cana*, *Naissance de saint Nicolas*, *Nativité*, *Samaritaine*, *Scènes de la vie de saint Nicolas*, *ibid.*, pp. 178, 106, 4, 177, 115, 116.

14. *Descente aux Limbes* — Eve ; *Amnos* — l'autel ; *Communion des Apôtres* — l'autel ; *ibid.*, fig. 27, 73

(les détails en question sont à peine, ou pas du tout visibles sur ces planches en noir et blanc).

15. On n'en voit pas davantage dans les peintures murales byzantines des siècles précédents. Les rouges qui apparaissent dans les fresques de la Peribleptos à Ohrid (1295), par exemple, sont plus foncés et non rehaussés de lumières tirant sur l'orange.

16. A. XYNGOPOULOS, *op. cit.*, pl. A, fig. 178.

la gamme que l'on trouve dans les mosaïques est très différente de celle de nos peintures, de sorte que seule la comparaison avec les icônes reste valable. Les carnations sont claires, tantôt rosées, tantôt verdâtres. Les fonds d'un bleu très foncé font mieux ressortir les teintes éclatantes.

Dans cet ensemble, certaines compositions représentent pourtant des interprétations chromatiques indépendantes. Ainsi, l'*Etrée à Jérusalem* est un chef-d'œuvre de peinture non contrastée, toute en nuances, avec sa mule blanche modelée à l'aide d'ombres gris-argent, sur un fond de rochers ivoire. Il est vrai que le Christ en bleu tranche sur ces tons étroitement apparentés, mais l'image est néanmoins conditionnée par cette recherche de valeurs chromatiques extrêmement délicates¹⁷.

La *Vierge avec les Archanges* dans l'abside représente une tendance contraire. C'est une peinture non seulement fortement contrastée, mais même un peu dure, à cause de l'opposition des couleurs crues qui la caractérisent. Ces oppositions sont fréquentes dans les décorations qui correspondent à un goût plus populaire, comme on en voit à Castoria, par exemple. La Vierge de l'abside à Saint-Nicolas se détache, en effet, sur un bleu criard, le sol est vert-pomme et le los des anges, d'un jaune tirant sur l'orange — très vif également. Les mêmes contrastes, quelque peu dissonants, apparaissent dans l'armure de saint Démétrios et sur d'autres panneaux représentant des Saints guerriers.

Les épisodes relatant la vie de saint Guérasime¹⁸, nous étonnent par un coloris qui n'a plus rien d'abstrait et semble, au contraire, se conformer aux tonalités existant dans la nature. Ainsi, les chameaux sont d'une ocre foncée, les nègres — noirs, leurs vêtements — rouges et leurs turbans — blancs; les collines sont vert pâle et l'herbe sous les pieds des chameaux — d'un vert plus foncé, qui correspond à la matière touffue des brindilles. Nous sommes ici devant un fait significatif et fort rare dans la peinture murale byzantine. Bien que la tendance à l'observation directe apparaisse sous les formes les plus diverses au cours des XIII^e et XIV^e siècles à Byzance, elle ne conduit pas, comme on sait, à un essor du réalisme, et ne se manifeste presque jamais dans le choix d'un coloris conforme à la réalité.

6) Plis et modelé.

Plusieurs procédés ont été adoptés à Saint-Nicolas pour figurer les draperies. On y voit en effet des vêtements rendus par les dégradés nuancés du clair-obscur et presque sans plis (*Christ apparaissant aux Maries*)¹⁹. Dans d'autres images (*Crucifiement*, fig. 20), le tissu moule étroitement les jambes, le ventre, les cuisses et retombe en creux entre les deux jambes, comme on l'observe souvent dans les manuscrits antiques du IX^e et X^e siècle. Mais, contrairement à ces enluminures, les silhouettes sont entièrement contournées, et certains plis, indiqués par un simple trait (clair ou foncé), ont quelque chose de raide et de coupant. Le long des cuisses, sur les manches, la taille et les hanches, on observe des traits courts et très foncés qui se terminent par une fourche et font presque penser à une incision (fig. 20, 21). Ces petits traits plus durs ne sont pas rares dans les églises du XIV^e siècle, mais il est

17. Ces nuances grises et ivoire rappellent la décoration des Saint-Apôtres à Salonique. A Kahrié Djami on retrouve dans une scène de composition analogue — Le voyage à Nazareth — la même harmonie de couleurs

et le personnage principal de la scène, revêtu de ce bleu violent qu'on ne voit pas aux Saints-Apôtres. A. GRABAR, *La Peinture byzantine*, Genève, 1953, pl. 137.

18. *Ibid.*, fig. 189, 190.

19. *Ibid.*, fig. 62.

intéressant de constater qu'on ne les trouve pas dans le groupe des églises édifiées par le roi Miloutine en Macédoine, groupe qui offre par ailleurs plus d'une ressemblance avec la décoration de notre église. Il arrive aussi que le bord d'une tunique ou d'une manche soit indiqué par plusieurs lignes claires, très fines et discontinues²⁰ (fig. 26).

Il n'y a pas beaucoup d'unité dans la façon dont sont traitées les diverses parties du corps nu. Tantôt les membres paraissent souples et bien en chair (fig. 27) tantôt ils semblent en bois²¹ et inarticulés (fig. 21). Les visages aux ombres à peine indiquées rappellent ceux des icônes par leurs grandes surfaces lisses et galbées (fig. 15).

7) Les types.

Dans les *Noces de Cana* (fig. 3) ou le *Lavement des pieds* (fig. 21), on observe un type du Christ assez particulier. Figuré de trois quarts, Jésus à la tête petite, légèrement rejetée en arrière, le cou très puissant et un visage étroit et allongé. Les yeux sont petits, enfoncés dans l'ombre transparente des orbites. On retrouve ce type de visage chez le Christ dans certaines images de Kahrié Djami (fig. 1), aux Saints Apôtres de Salonique (fig. 2) et à la Péribleptos de Mistra²².

La suite dans laquelle se présentent nos figures sur la planche ci-jointe montre, entre autres, la façon dont les "dérivés" se relient à leur prototype. Aux Saints Apôtres, on trouve une réplique fidèle du type de Kahrié. A Mistra les traits s'amenuisent quelque peu, et cette tendance s'accuse à Saint Nicolas Orphanos, où l'on remarque encore le nez devenu très mince et légèrement recourbé²³. Ce nez qu'on emprunte à l'art des Comnènes²⁴ est assez fréquent dans les peintures de la seconde moitié du XIV^e siècle²⁵. Les particularités mentionnées n'empêchent pas que la relation entre prototype et "dérivés" reste très réelle. Il n'en est pas toujours ainsi dans les églises de Miloutine, et à Saint-Georges de Staro Nagoričino, en particulier. Bien que l'on puisse supposer maintenant avec une quasi certitude que les peintres d'un certain nombre de ces églises, dont Nagoričino, étaient des grecs de Salonique²⁶, et que l'on ait toutes les raisons de croire qu'ils ont fait un long séjour à Constantinople²⁷, il est également évident qu'ils ont subi à leur tour une influence de la région où ils travaillaient. Nous n'avons pas l'intention d'entrer ici dans les détails de ce problème, mais seulement

20. Eve dans l'*Anastasis*, par exemple, *ibid.*, fig.

21. C'est particulièrement visible dans la *Dérision*, *ibid.*, fig. 53.

22. Dans la Cène, photo. Coll. Ec. des Hautes Études, Paris.

23. Ce trait n'est pas particulier au visage du Christ mais caractérise, au contraire, la plupart des personnages de notre église.

24. On le retrouve couramment à la chapelle Palatine et à Monréale, P. TOESCA, *Les Mosaïques de la Chapelle palatine de Palerme*, Milan-Paris, pl. XXVII, XXX; T. KITZINGER, *I Mosaici di Monreale*, Palerme, pl. 6 et 49; pour d'autres exemples analogues, dans la peinture serbe, voir: A. NIKOLOVSKI, *Les fresques de Kurbinovo*, Belgrade, 1961, pl. 32, 38, 49, 58; les exemples intéressants existent également en Grèce, à Castoria, S. PELIKANIDIS, *Kastoria*, Salonique, 1953, pl. 46, 47 et suiv. et à Chypre, A. MEGAW, *Twelth Century frescoes*, in Chypre, in *Actes du Congrès International d'Études Byzantines*, Ohrid, 1961.

25. Par exemple à: Tırnovo, Saint-Pierre et Paul

(A. GRABAR, *La Peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, pl. XLV-XLIX); l'Athos, Tour Saint-Sava, paraclysion des Saints-Archanges, V. DJURIČ, *Fresques Médiévales à Chilandar*, in *Actes du XII^e Congrès International d'Études Byzantines*, Ohrid, 1921, fig. 40-53; Lesnovo, Monastère de Marko, Psača, Veluč, v. PETCOVIČ, *La peinture serbe du Moyen Âge*, Belgrade, 1934, pl. CLV; CLXIII; CLXV; CLXVII; 151 a, CLXX; CLXXXIV.

26. Sur l'origine thessalonicienne de Michel et Euthychios, voir: S. RADOJČIĆ, *Majstori starog crpskog slikarstva*, Belgrade, 1955, p. 28 et sq.; A. XYNGOPOULOS, *Thessalonique et la peinture macédonienne*, Athènes, 1955, pp. 34-37; DJURIČ, *Icones de Yougoslavie*, Belgrade, 1961, p. 24.

27. Ce serait la seule façon d'expliquer le changement fondamental qu'on observe dans le style de ces peintres, dont la première œuvre (La Péribleptos à Ohrid) ne ressemble pas à leurs peintures postérieures (Nagoričino, Čučer, etc.), comparez: G. MILLET-A. FROLOW, III, pl. 1-77 et *ibid.*, pl. 32-119.



Fig. 1. — Constantinople, Kahrié-Djami,
Guérison de la main sèche, détail.



Fig. 2. — Salonique, Saints-Apôtres,
Descente aux Limbes, détail.



Fig. 3. — Salonique, Saint-Nicolas Orphanos,
Noces de Cana, détail.

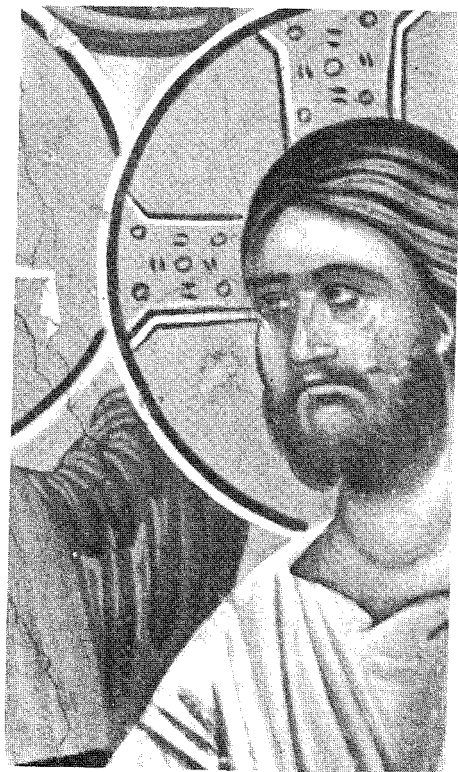


Fig. 4. — Nagoričino, Saint-Georges,
Communion des Apôtres, détail.

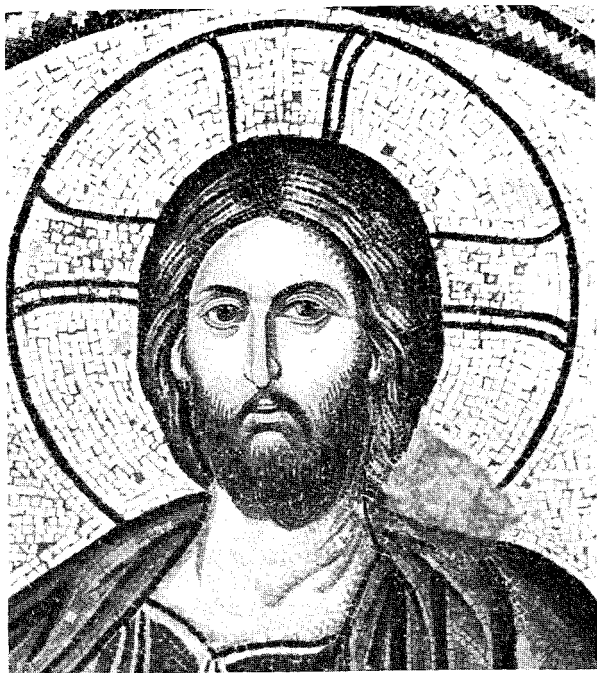


Fig. 5. — Constantinople, Kahrié-Djami, Pantocrator.

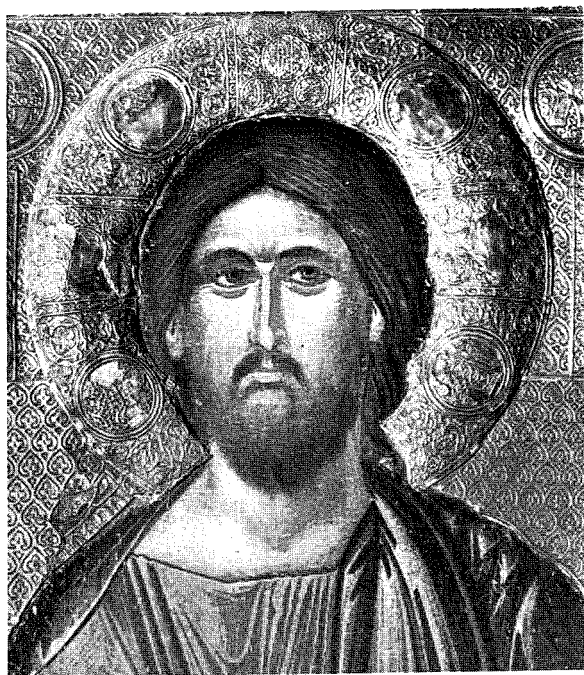


Fig. 6. — Ohrid icône du Christ Sauveur.

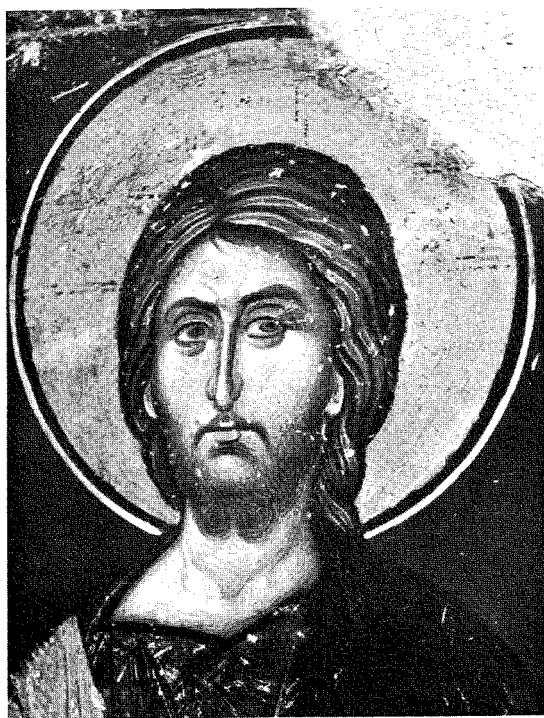


Fig. 7. — Salonique, Saint-Nicolas Orphanos,
Le Christ Sauveur.

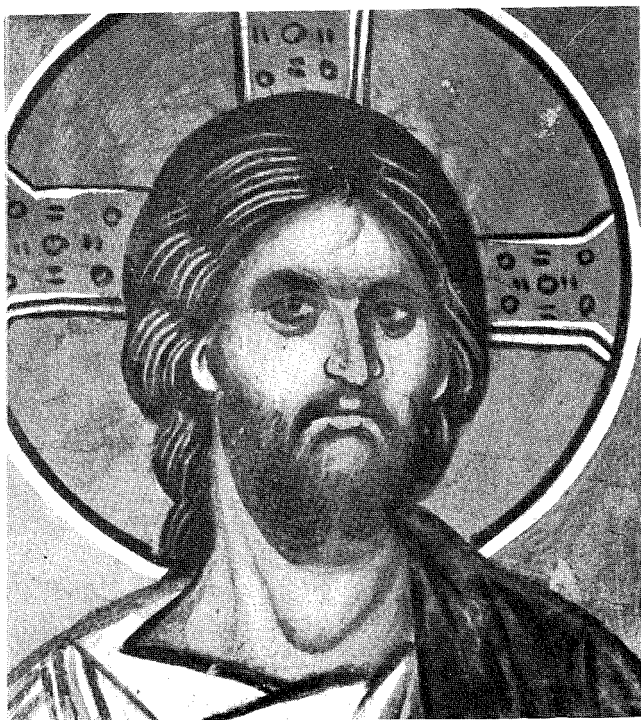


Fig. 8. — Nagoričino, Cène, détail.



de montrer comment le type constantinopolitain adopté à Salonique, se transforme à Nagoričino en un visage joufflu (fig. 4), dont les traits charnus ne rappellent presque plus son prototype.

La tête du Christ-Sauveur (fig. 7) correspond à un autre type constantinopolitain. On le reconnaît dans la coupole Sud de Kahrié Djami (fig. 5) et sur l'icône constantinopolitaine du Christ Sauveur au musée d'Ohrid (fig. 6) datant du début du XIV^e siècle. Par rapport à ces prototypes, notre image accuse un léger glissement vers une conception plus pénétrée d'éléments populaires et réalistes. A Nagoričino (fig. 8), on ne peut pas parler d'un glissement, mais bien davantage de la transformation d'un type. Comme dans l'exemple précédent, celle-ci consiste surtout dans un élargissement très sensible du visage (crâne, pommettes, menton) et dans un raccourcissement considérable du front et du nez²⁸.

L'image de la Vierge Paraclisis (fig. 9) qui fait pendant au Christ Sauveur, se rapproche beaucoup de l'icône de la Vierge avec l'enfant de l'iconostase de Dečani (fig. 10)²⁹, du milieu du XIV^e siècle. Les sourcils, la forme des yeux aux courbures asymétriques, et le traitement des pommettes par des touches claires qui en épousent la forme, sont autant de traits que les deux visages ont en commun.

Beaucoup d'autres têtes de Saint-Nicolas Orphanos rappellent des icônes, autant par le type représenté que par l'exécution. Ainsi, on pourrait encore comparer le visage de la Vierge dans l'abside de notre église (fig. 13) à celui de Marie sur l'icône de l'Annonciation d'Ohrid (fig. 12). Une fois de plus, toutes les deux semblent dériver du prototype de Kahrié Djami (fig. 11). La tête de l'Évangéliste Matthieu à Saint-Nicolas pourrait être rapprochée de celle qu'on donne à ce même saint sur l'icône de Chilandar de la fin du XIV^e siècle³⁰.

Deux saints guerriers méritent encore notre attention : saint Demetrios et saint Georges. L'un et l'autre rappellent l'art de Constantinople et les icônes. Par rapport au saint Demetrios de Kahrié Djami (fig. 14) celui de notre église (fig. 15) accuse le même glissement vers une interprétation plus naïve et un peu plus maladroitement dont il a été question tout à l'heure. Des ressemblances entre la tête de saint Demetrios à Saint-Nicolas et celle du même saint sur l'icône constantinopolitaine de Sassoferato³¹ (Museo Civico) pourrait être également relevées. Des versions très modifiées et plus grossières de ce type de visage apparaissent à Staro Nagoričino et à Saint-Nikita de Cučer³². Quant au saint Georges de notre église (fig. 16), il ressemble trait pour trait à celui de ce saint sur l'icône à la Panaghia Trypiti à Aïgion (fig. 17). Tous deux sont très loin du magnifique portrait de saint Georges rappelant le modèle vivant, ou du moins l'art hellénistique, que l'on trouve à Staro Nagoričino³³.

Un phénomène assez exceptionnel est encore à observer à Saint-Nicolas : le grand nombre des physionomies au nez retroussé et au front dégarni, bossu ou trop fuyant. Ces têtes qui se veulent probablement réalistes, mais frisent souvent la caricature et se figent en clichés, sont un trait caractéristique de la peinture murale byzantine au XIV^e siècle. On les observe un peu partout, et peut-être davantage en Macédoine qu'ailleurs. Mais d'habitude, ces traits sont donnés aux servantes, aux sages-femmes, aux serviteurs et aux soldats, ou alors

28. De très nombreux exemples de ce type nouveau pourraient être cités. Voir, par exemple : R. HAMANN-MAC LEAN et H. HALLENSLEBEN, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Giessen, 1963, fig. 280, 292, 293, 295 ; G. MILLET-A. FROLOW, *op. cit.*, III, pl. 83, 4 ; 89, 4 ; 98, 4 ; 113, 2.

29. Sur les influences possibles de la peinture murale sur cette icône, voir, V. DJURIČ, *Ikônes de Yougoslavie*, Belgrade, 1961, p. 37.

30. A. XYNGOPOULOS, *op. cit.*, pl. 162, 174. H.-S. SKROBUCHA, *Meisterwerke der Ikonenmalerei*, Essen, 1961, pl. IX.

31. *Catalogue ed l'Exposition d'Athènes*, 1964, pl. 171.

32. MILLET-FROLOW, *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie...*, III, pl. 84, 1, 37, 1.

33. HAMANN-MAC LEAN, *op. cit.*, fig. 275.

aux bergers de la *Nativité* et aux enfants de l'*Entrée* à Jérusalem. Quelquefois, Joseph, Joachim et l'apôtre Pierre sont également figurés ainsi³⁴.

Or, à Saint-Nicolas, non seulement tous les personnages secondaires (serviteurs, soldats, trompetteurs, bergers, servantes, portière, sage-femme, gens du peuple)³⁵ et l'apôtre Pierre³⁶ sont représentés sous ces traits, mais aussi plusieurs apôtres dans la *Cène* et le *Lavement des pieds* (fig. 21)³⁷, des anges dans le *Baptême* et dans la *Dormition*³⁸ et d'autres personnages sacrés (l'une des saintes Femmes dans *Jésus apparaissant aux Maries*³⁹, par exemple).

La plupart de ces types "caricaturaux" sont des visages vus de profil, et l'on pourrait croire que le peintre était simplement incapable de figurer une telle position de la tête sans exagération ou maladresse. Il est certain, que les artistes byzantins l'avaient toujours plus ou moins évité. Cependant, cette seule raison ne saurait justifier le nombre considérable de ces têtes dans notre église, d'autant plus que certains profils y sont rendu très correctement⁴⁰. La liberté que prend l'artiste pour figurer ainsi des apôtres et des anges témoigne plutôt de ce même glissement — déjà observé dans une très faible mesure à propos du *Christ Sauveur* — vers une interprétation plus libre, mais aussi plus populaire de la physionomie, le terme de "populaire" signifiant ici simplement l'antipode de "noble" ou de "classique".

Bien que le modelé lisse aux ombres fondues soit appliqué à la plus grande partie des visages à Saint-Nicolas, on y remarque aussi des traces de graphisme qui rappellent les procédés du XII^e siècle. Sur les visages jeunes, apparaissent ainsi des joues avec des plaques rondes et roses⁴¹ ou bien la longue fourche à la naissance du nez (fig. 9). Sur les visages des personnages âgés, le graphisme apparaît dans un contournement de la pommette, les rides profondes sur les joues et sur le front, le nez osseux et cerné de contours foncés⁴² (fig. 3, 7). Enfin, une troisième catégorie de visages est traitée plus librement⁴³. Dans cette manière picturale qui permet de suivre le mouvement du pinceau on reconnaît les techniques de la peinture murale du début du XIV^e siècle, plus particulièrement celle de Staro Nagoričino et de Saint-Nikita de Cučer⁴⁴.

Ces observations de début nous ont semblé essentielles. Mais avant de conclure sur le style des peintures de Saint-Nicolas Orphanos, nous passerons à des remarques sur les schémas iconographiques, à l'occasion desquels nous aurons à évoquer le style, les deux domaines ne pouvant être rigoureusement séparés.

L'ICONOGRAPHIE

La *Vierge Paraclisis* et le *Christ Sauveur*, dont il a longuement été question à propos du style, sont placés, comme il arrive souvent, sur les piliers de part et d'autre de l'iconostase. La *Vierge* (pilier Nord-Est), en attitude de prière, tient un long rouleau déployé sur lequel

34. Par exemple à Studenica (G. MILLET-A. FROLOW, *op. cit.*, III, pl. 59, 1 ; 35, 2), à Saint-Nikita de Cučer, Gračanica, Nagoričino (HAMANN-MAC LEAN, *op. cit.*, pl. 326, 324, 278 et photos de détail coll. H. Et., Paris.

35. A. XYNGOPOULOS, *op. cit.*, fig. 50, 43, 53, 10, 163, 162, 95, 9, 23.

36. Dans *Geitsemani* et la *Transfiguration* par exemple, *ibid.*, fig. 41, 42, 10.

37. *Ibid.*, fig. 37-37. C'est très exceptionnellement que l'on retrouve dans la *Cène* de Saint-Nikita de Cučer un schéma iconographique assez analogue au notre, et des apôtres au premier plan avec les mêmes types de visage, G. MILLET-A. FROLOW, *op. cit.*, III, pl. 42, 2.

38. A. XYNGOPOULOS, *op. cit.*, fig. 17, 18, 32.

39. *Ibid.*, fig. 62.

40. Saint Paul dans la *Dormition*, l'un des bourreaux dans la *Mise en croix*, A. XYNGOPOULOS, *op. cit.*, fig. 32, 55, 23.

41. Ange en diacre, bergers de la *Nativité*, *ibid.*, fig. 185, 163.

42. Voir aussi saint Cyrille, saint Guerasime, Caïphe, *ibid.*, fig. 94, 121, 47.

43. Dans la *présentation du Christ au temple* ou la *Résurrection de Lazare*, par exemple, *ibid.*, fig. 16, 169.

44. Voir G. MILLET-A. FROLOW, *op. cit.*, III, pl. 31-119.



Fig. 9. — Salonique, Vierge Paraklissis, détail.



Fig. 10. — Dečani, icône de la Vierge Eleousa, détail.



Fig. 11. — Constantinople, Kahrié-Djami, Vierge avec l'Enfant.



Fig. 12. — Ohrid, icône de l'Annonciation, détail.



Fig. 13. — Salonique, Saint-Nicolas Orphanos, Vierge avec l'Archange, détail.

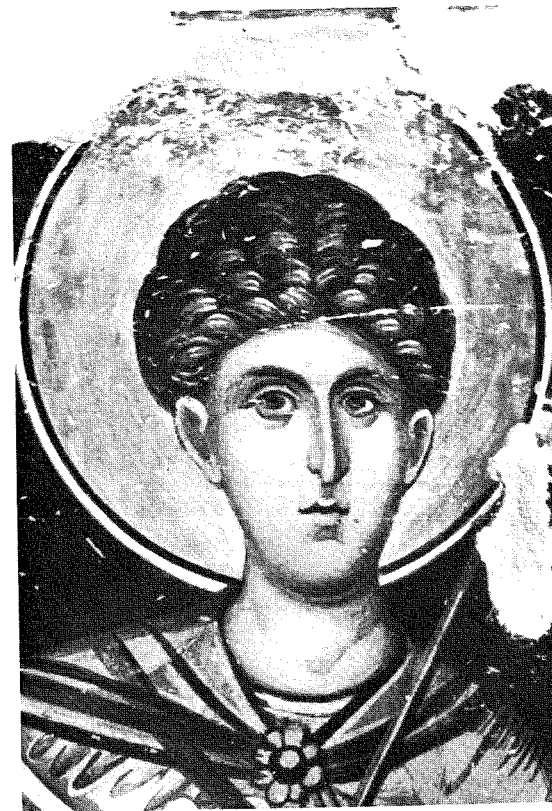


Fig. 14. — Salonique, Saint-Nicolas Orphanos, Saint Demétrios, détail.

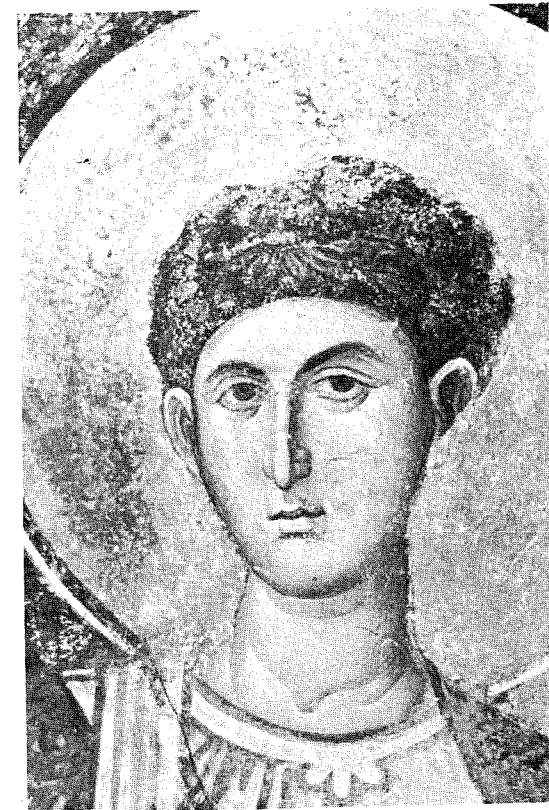


Fig. 15. — Constantinople, Kahrié-Djami, Saint Demétrios, détail.

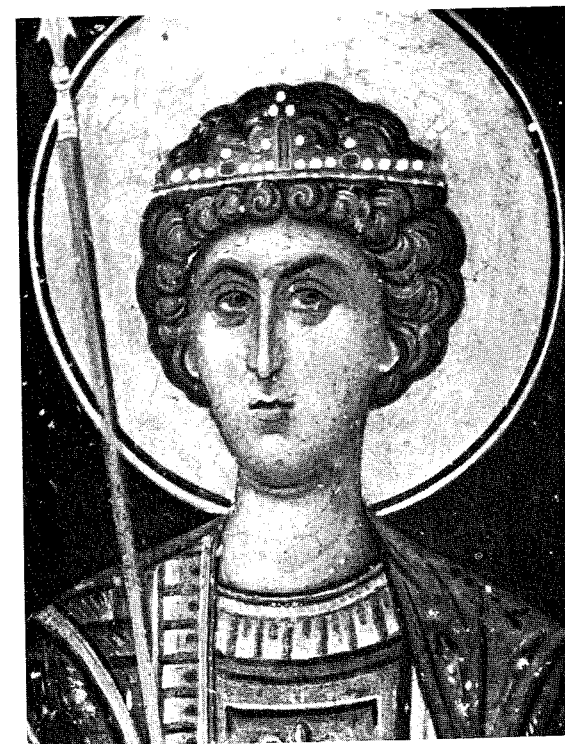


Fig. 16. — Salonique, Saint-Nicolas Orphanos, Saint Georges, détail.

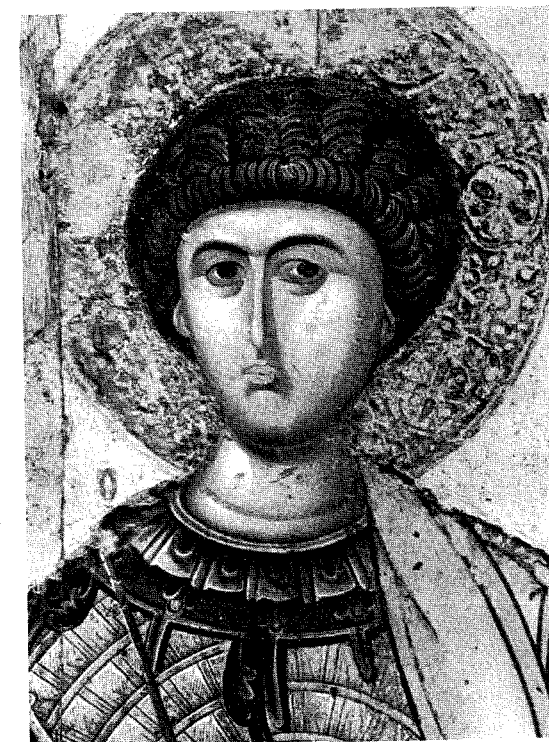


Fig. 17. — Aighion, Panaghia Trypiti, icône de Saint Georges, détail.

on peut lire encore : "... reçois la supplication de ta mère... fils unique..."⁴⁵ — fragment d'un texte bien connu, qui est une prière d'intercession adressée au Christ⁴⁶. Celui-ci (pilier Sud-Est) répond, pour ainsi dire à cette supplication, puisque dans l'Evangile ouvert qu'il tient, on lit : "Venez à moi, vous tous qui êtes fatigués et chargés et je vous donnerai du repos" (Matt. 11, 28)⁴⁷.

Ces deux représentations de la Vierge et du Christ sont extrêmement fréquentes dans les églises byzantines à partir du XII^e siècle. Elles apparaissent tantôt sur les piliers devant le bēma, tantôt à l'entrée du narthex, et composent une Deisis. Au XIV^e siècle, on commençait à remplacer la Vierge comme *mediatrix* sur le pilier Nord par une Vierge avec l'enfant sur le pilier Sud, ainsi qu'on le voit à Kahrié Djami⁴⁸. Dans les églises grecques et chypriotes du début du XIV^e siècle et dans les églises de Miloutine, on continue à représenter la Vierge en prière avec ou sans rouleau sur le pilier Nord⁴⁹. Mais les épithètes que l'on donne à Marie sont, elles, très diverses⁵⁰. A Lesnovo (1348) et à l'église de la Transfiguration aux Météores⁵¹, la Vierge médiatrice est de nouveau appelée *Paraclisis*.

Jusqu'ici, il n'y a rien de très particulier dans nos deux images. Mais voici que leur signification s'enrichit par une représentation inattendue. A côté du Christ apparaît *saint Jean comme ange du désert*⁵², et à côté de la Vierge saint Jean le Théologien⁵³. La présence de saint Jean Baptiste n'a évidemment rien d'insolite dans un ensemble qui figure la Deisis⁵⁴. S'il est rarement représenté comme *Ange du désert* avant le milieu du XIV^e siècle, on le voit pourtant déjà à Arilje en 1295⁵⁵. La présence du Prodrome dans cette scène avec le texte inscrit sur le philactère qu'il tient : "Voici l'agneau de Dieu qui a ôté le péché du monde, celui dont j'ai parlé, Amen" (Jean, I, 29)⁵⁶ a un sens nettement eucharistique. C'est dans la Prothésis que l'on représentait souvent la Vierge en prière avec saint Jean-Baptiste accompagné de ce texte⁵⁷ et cela s'explique parfaitement par le rite de la Proskomidi, puisque la parcelle découpée dans le pain eucharistique figure l'Agneau né de la Vierge⁵⁸.

Mais, comme il a été dit plus haut, dans notre image saint Jean-Baptiste est figuré à côté du Christ, tandis que la Vierge leur fait face avec saint Jean l'Apôtre. Sur le philactère que tient ce dernier, on lit : "Au début était le Verbe..." (Jean I, 1)⁵⁹ et ce texte ne peut signifier autre chose qu'une allusion à l'Incarnation. L'Apôtre parle ici du Christ

45. "[Δέξαι δέ]ησιν τῆς σῆς μητρὸς... μονογενὲς..."

46. Voici ce qu'en dit le guide de la peinture : 'Ἡ παράκλησις ('Ἡ Θεοτόκος) λέγουσα ἐπὶ χάριτος πρὸς τὸν Χριστὸν κόκκινα. "Δέξαι δέησιν τῆς σῆς μητρὸς, οἱ κτίσμον", A. PAPADOPOULOS-KERAMEUS, 'Ερμηνεία τῆς σωγραφικῆς τεχνῆς, Saint-Petersbourg, 1909, p. 280.

47. "Δεῦτε πρὸς με πάντες οἱ κοπιῶντες... ἀναπαύσω ὑμᾶς."

48. P. A. UNDERWOOD, *Second preliminary Report on the Restoration of the Frescoes in the Kariye Camii at Istanbul by the Byzantine Institute*, in *Dumbarton Oaks Papers*, II (1957), fig. 45 et 50.

49. Cf. DER NERSESSIAN, *Two images of the virgin in the Dumbarton Oaks collection*, in *Dumbarton Oaks Papers*, XIV (1960), pp. 80-82.

50. *Ibid.*, p. 81.

51. M. N. OKUNEV, *Lesnovo*, in *L'art byzantin chez les Slaves*, I, 2, Paris, 1930, p. 243; G. A. SOTERIOU, Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Θεσσαλίας II' καὶ ΙΔ' αἰῶνος, in "Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν, IX,

1932, p. 402; voir aussi S. DER NERSESSIAN, *op. cit.*, p. 82.

52. Pilier Sud-Est (face chœur), A. XYNGOPOULOS, *op. cit.*, fig. 78.

53. Pilier Nord-Est (face chœur), *ibid.*, fig. 79.

54. Il arrive même que l'image du Baptiste remplace celle du Christ sur le pilier Sud comme c'est le cas à l'église Sainte-Anne à Trébizonde, G. MILLET et D. T. RICE, *Byzantine painting at Trebizond*, Londres, 1936, pl. XIV.

55. MILLET-FROLOW, *op. cit.*, II, pl. 87, 1.

56. "Ἰδε ὁ ἀνὸς τοῦ θε(ο)ῦ ὁ αἰὼν τῆς ἀμαρτίας τοῦ κόσμου. Οὗτος < ἐστὶ > [[δὲ]] πρὸς οὗ εἶπον. Ἀμήν."

57. A la Chapelle Palatine, par exemple, E. KITZINGER, *The Mosaics at the Cappella palatina in Palermo*, *Art Bulletin*, XXXI, 1949, pp. 273-274.

58. J. D. STEFANESCU, *L'illustration des Liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, Bruxelles, 1936, pp. 45 et 111; voir aussi MIGNÉ, p. g. CXL, vol. 425, 423.

59. "Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ Λόγος... Οὗτος ἦν ἐν ἀρχῇ πρὸς(ς)."

Logos, deuxième personne de la Trinité. Il invoque ainsi le Christ du Royaume de Dieu, celui qui va descendre vers les Hommes par l'intermédiaire de Marie. Ces paroles la concernent donc directement, et c'est pourquoi les deux personnages sont représentés côte à côte. Le Prodrome, lui, s'adresse aux hommes (Voici l'agneau...) comme Jésus lui-même (Venez à moi...), et il parle du Christ déjà incarné qui, par son sacrifice triomphera du péché. Les deux figures se complètent par les textes inscrits sur leurs rouleaux et évoquent la Rédemption. Par un symbolisme eucharistique et liturgique on illustre donc, en les plaçant face à face, l'Incarnation et la Rédemption. La Vierge, flanquée de saint Jean l'Apôtre, comme au pied de la croix, et adressant sa supplication au Christ, est bien le lieu où se rejoignent ces deux grands mystères du dogme chrétien (voir note additionnelle p. 176).

La *Vierge avec les Archanges*⁶⁰ dans l'abside est représentée en orante avec l'inscription : "Ἡ Ἀχειροποιήτος". Les peintures murales avec cette mention de "non faite de mains humaines" sont plutôt rares⁶¹. D'habitude, elle ne figure que sur les icônes et, assez exceptionnellement, sur quelques sceaux de l'époque posticonoclaste⁶². La question que l'on pourrait se poser est la suivante : quelle est la relation entre les innombrables icônes acheiropoietos qui ont existé entre le X^e et le XIV^e siècle et la représentation d'une image de la Vierge avec la même épithète dans l'abside d'une église ? Une réponse directe ne semble pas pouvoir être donnée au problème ainsi posé. Mais il y a un fait qui serait peut-être capable de jeter une certaine lumière sur la façon dont aurait lieu, non pas la transposition de l'icône en peinture murale, puisque dans les deux genres les images en question n'ont pas la même iconographie, mais sur l'emprunt de l'épithète à l'icône, que l'on constate dans la décoration monumentale.

A l'époque de Constantin Porphyrogénète⁶³ une icône de la Vierge Acheiropoietos se trouvait au monastère des Abramites dont les moines s'étaient particulièrement distingués par leur attachement au culte des icônes durant l'époque iconoclaste. Les sources historiques nous apprennent que c'est dans une chapelle particulière hors de l'église du monastère, et spécialement construite en son honneur, que l'icône était vénérée⁶⁴. Il est probable qu'une relation entre l'icône et l'édifice qui l'abritait, et peut-être entre l'icône et le bēma devant lequel elle était placée, se soit ainsi établie. Cette double relation pourrait éventuellement nous donner l'une des raisons pour lesquelles de nombreuses églises sont placées sous le vocable de la Vierge Acheiropoietos⁶⁵ et expliquer pourquoi certaines images de la Vierge dans l'abside sont également appelées ainsi, comme c'est le cas à Saint-Nicolas Orphanos.

Notre image absidiale a encore ceci de particulier, que la Vierge et les Archanges s'y détachent sur un fond parsemé d'étoiles. On retrouve cette iconographie à Gračanica⁶⁶, dans la conque de l'abside d'une chapelle latérale. Dans les deux cas, on représente derrière la Vierge et les Archanges le ciel étoilé, vu du dehors, tel qu'on le figurait surtout au V^e,

60. A. XYNGOPOULOS, fig. 63.

61. Une Vierge en orante flanquée de chérubins avec l'inscription "Acheiropoietos" apparaît à Hagios Nicolaos to Kiritzi à Castoria, mais cette image n'est pas antérieure à la fin du XIV^e siècle, S. PELIKANIDIS, *Kastoria*, Salonique, 1953, pl. 155.

62. N. P. KONDAKOV, *Ikongrafia Bogomateri*, Saint-Petersbourg, 1915, p. 277.

63. E. V. DOBSCHÜTZ, (*Christusbilder, Untersuchungen zur christlichen Legende*, Leipzig, 1899, p. 88) se base sur les images actuellement existantes pour établir que l'essor des images Acheiropoietos ne commence qu'au IX^e siècle.

Cependant les sources historiques nous offrent de nombreux témoignages concernant des images acheiropoietos qui auraient été vénérées au VI^e siècle, cf. A. GRABAR, *Martyrium...*, pp. 347-98. Mais de toutes façons, qu'elles aient existé avant le IX^e siècle ou non, il nous semble évident que leur importance et leur nombre ont sensiblement augmenté à cette époque.

64. N. P. KONDAKOV, *op. cit.*, pp. 278-279.

65. Voir la raison principale de ce nom donné aux édifices cultuels dans A. GRABAR, *Martyrium II*, p. 338.

66. HAMANN-MAC LEAN, *op. cit.*, fig. 321.

vi^e siècle à Byzance⁶⁷. Comme souvent à l'époque des Paléologues, il s'agit de la reprise d'un motif ancien. Cette reprise signifie aussi un retour à l'observation directe, puisque grâce à elle on remplace une vision plus abstraite du ciel (représenté uniquement par ceux qui l'habitent) par une image qui correspond à la réalité environnante. Il est intéressant de noter à cette occasion que très souvent, au XIII^e et XIV^e siècle, les soi-disant observations de la nature s'identifient à celles des artistes du III^e, IV^e et V^e siècle, comme si l'on n'acceptait de "voir" dans la nature, que ce qui avait déjà été vu et assimilé par ceux dont le rôle avait été de réaliser la transition difficile de l'antique au paléochrétien d'abord, et du paléochrétien au byzantin, ensuite.

Au cours du Moyen Age le motif du ciel étoilé n'est d'ailleurs jamais tout à fait abandonné à Byzance, et on le retrouve même assez fréquemment dans les ivoires et les enluminures de manuscrits⁶⁸. Mais, contrairement à d'autres emprunts que fit la peinture des Paléologues à la Basse Antiquité, le ciel étoilé n'a été que très rarement représenté dans la décoration monumentale jusqu'aux environs de 1350⁶⁹. Vers la fin du XIV^e siècle et au début du XV^e, on l'observe en Serbie, et plus tard au Mont Athos⁷⁰. A l'église de la Dormition de Kalabaka, dont la plus grande partie des fresques datent du XV^e-XVI^e siècle, une Vierge avec l'enfant flanquée par les Archanges sur un fond bleu semé d'étoiles est figurée dans l'abside.

Il nous semble inutile de suivre le motif du ciel étoilé à travers l'art occidental, où il n'a jamais cessé d'être représenté dans les décorations murales. Il suffira de mentionner une image de ce genre, de 1240 environ, dans une église où la tradition byzantine et la tradition de l'Occident latin se rencontrent : le *Christ jeune bénissant* à Saint-Marc à Venise⁷¹.

Au début de cet article il a été question d'une petite travée supplémentaire courant tout le long du sanctuaire et figurant une longue rangée d'évêques en buste. Le trait est rare, et fait penser immédiatement, comme l'a relevé M. Xyngonopoulos, à l'abside de Saint-Georges de Staro Nagoričino⁷². Une analogie moins parfaite apparaît à Saint-Jean Caneco (inédit), à la Péribleptos d'Ohrid, et plus tard, à l'église du Monastère Saint-André sur la Treska (1389)⁷³ et à la Vierge Olympiotissa à Elasson⁷⁴.

67. Par exemple, à Ravenne : mausolée de Galla Placidia, Saint-Vital, Saint-Apollinaire in Classe, G. BOVINI, *Eglises de Ravenne*, Novara, 1960, pl. 12, 121, 148, 152.

68. Par exemple, sur les diptyques consulaires du VI^e siècle ; W. F. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des Frühen Mittelalters*, Mayence, 1952, pl. 39, n° 127 ; pl. 40, n° 129 ; pl. 65, n° 235. Dans les manuscrits, on voit surtout un segment de ciel étoilé figurant une vision comme c'est le cas dans les miniatures de l'Octateuque (Bibl. Topkapu Serail), D. T. RICE, *Art Byzantin*, Paris-Bruxelles, pl. XIX. D'autres fois des images plus originales nous offrent des représentations du ciel étoilé, comme on peut le voir dans le Recueil des Sermons sur la Vierge par le moine Jacques de Kokkinobaphos (Paris. B.N. gr. 1208), A. GRABAR, *La peinture byzantine...*, p. 183. On retrouve quelquefois aussi le segment de ciel et plus rarement le fond entièrement couvert d'étoiles dans les icônes, à partir du XIII^e siècle. K. WEITZMANN, CHATZIDAKIS, K. MIATEV, S. RADOJČIĆ, *Frühe Ikonen*, Vienne-Munich, 1915, pl. 45, 89.

69. On le trouve très exceptionnellement à l'église de la Mère de Dieu (1208-1209) à Studenica, dans le *Crucifiement*. Bien des traits (pâte colorée, épaisse et unie, dessin appuyé par le contour, exécution minutieuse

des moindres détails) rapprochent d'ailleurs cette fresque (malgré ses proportions colossales) de la peinture d'icône ; G. MILLET-A. FROLOW, *op. cit.*, pl. 37, 3.

70. G. MILLET, *Athos*, pl. 115, 3 ; 116, 1 ; 195, 12 ; 196, 1 ; 197, 1, 2, etc. Le motif du ciel étoilé apparaît très exceptionnellement dans de nombreuses scènes de la Passion à Vatopédi, mais le soin avec lequel les étoiles sont dessinées et leur tracé d'une régularité presque géométrique permettent de croire qu'elles sont ajoutées ultérieurement ; *ibid.*, pl. 89, 1 ; 89, 2 ; 90, 1, 2 ; 91, 2 ; 93, 1.

71. S. BETTINI, *I Mosaici Medioevali di San Marco*, Milan, 1965, *Le Christ jeune*.

72. Comparez : A. XYNGOPOULOS, *op. cit.*, pl. 123-126 et HAMANN-MAC LEAN, *op. cit.*, pl. 278. L'unique différence consiste dans le fait qu'à Staro Nagoričino il y a deux rangées d'évêques en buste alors qu'à Saint-Nicolas il n'y en a qu'une.

73. Les évêques en buste se suivant à la file ne sont figurés que dans le béma et manquent dans les autres parties du sanctuaire, PETCOVIĆ, *op. cit.*, pl. CLXXIV.

74. La visite du monument révèle que l'abside a été repeinte à une époque relativement récente, mais on a toutes les raisons de croire que les schémas iconographiques de l'ancienne décoration ont été respectés.



Fig. 18. — Salonique, Saint-Nicolas Orphanos, Jugement de Pilate.

le garde du corps traditionnel par ce deuxième serviteur, on fait sans doute allusion au moment, où Pilate apprend le rêve prophétique de sa femme (Matth. 27, 19). Le personnage de Pilate mérite de retenir notre attention, car rien en lui n'est conventionnel ou schématique. Sa pose, si gracieuse, frise la préciosité ; ses jambes croisées constituent un trait aussi rare dans la peinture byzantine, qu'il est fréquent dans la peinture romane et gothique⁷⁵ ; sa belle tête couronnée a des traits individualisés et son costume (avec pantalon collant) semble entièrement brodé de perles ; enfin, le petit siège sur lequel il est assis trahit un goût singulièrement raffiné.

La *Mise en croix*⁷⁶ correspond à une formule que l'on rencontre assez fréquemment

75. Ces boucliers sont reproduits dans plusieurs scènes dans notre église, notamment dans le Chemin de croix et la Dérision, A. XYNGOPOULOS, *op. cit.*, pl. 57-53. On les retrouve curieusement dans le Chemin de croix à Chilandari, MILLET, *Athos...*, pl. 72, 3.

76. Sur le disque de Théodose ou le Disque de Valentinien (IV^e siècle), par exemple ; H. PEIRCE et R. TYLER, *L'Art byzantin*, Paris, 1932, t. I, pl. 35, 43.

77. Ch. DIEHL, *Manuel d'Art Byzantin*, Paris, 1925, II, fig. 118.

78. Cf. Histoire de Saint-Martin-des-Champs (Brit.

Mus. add. 116 6 2), fol. 4 ; J. PORCHER, Bible de Sauvigny (Moulins mas. 1), fol. 93 : *L'enluminure française*, Paris, 1959, fig. 6, 62. De même les fig. 53, 56, 57. Une très bonne analogie concernant aussi bien l'attitude de Pilate, que ces jambes bien moulées et le pliant ornementé sur lequel il est assis se trouve dans un manuscrit un peu plus tardif — la Légende dorée (Bibl. Mazarine 1729) fol. 1 (avant 1380), H. MARTIN, *La miniature française du XIII^e au XV^e siècle*, Paris, 1923, pl. 66 ; voir encore les planches 2, 56, 74, 75, 77.

79. A. XYNGOPOULOS, *op. cit.*, fig. 55.

au XIV^e siècle en Macédoine. Tourné de face, le Christ monte résolument sur la Croix à l'aide d'un escabeau placé sous son pied gauche. Perché sur des échelles, les bourreaux dont l'un tient un marteau) le saisissent par les bras en le tirant vers le haut. Un schéma analogue (avec l'épisode des personnages tendant les clous, en plus) est représenté à Saint-Nikita de Čučer, à Chilandar⁸⁰ et, avec de légères variations (Jésus est perché sur une troisième échelle) dans deux églises de Mistra — la Péribleptos et Sainte-Sophie⁸¹.

La particularité intéressante dans le *Lavement des pieds* (fig. 21) est le banc incurvé montrant les apôtres assis en cercle. Le XIV^e siècle introduit bien certaines innovations dans cette scène portant précisément sur le banc et la façon d'y disposer les apôtres⁸². Mais le banc incurvé n'a pas été représenté dans cette composition, et la seule analogie dans la peinture murale — assez incomplète d'ailleurs — que l'on pourrait citer, est celle du *Lavement des pieds* à Chilandar⁸³.

La *Crucifixion* (pl. 20) figure sur la paroi occidentale parmi les Douze grandes fêtes de l'église. La composition est d'une grande simplicité. De part et d'autre du Crucifié, on aperçoit Marie suivie des Saintes Femmes et Jean avec le centurion. Au pied du rocher, sous la croix, apparaît le crâne d'Adam sur lequel coule le sang des pieds de Jésus. Au-dessus de chaque branche de la croix — un ange en pleurs. On ne voit pas souvent ce schéma dépouillé dans les églises byzantines au début du XIV^e siècle⁸⁴. Il apparaît (avec des variantes dans les détails), à Saint-Nikita de Čučer et aux Saints-Apôtres de Salonique (très abîmé)⁸⁵. Plus tard, les analogies semblent un peu plus fréquentes à Malij Grad, Saint-Sabas de Trébizonde (1411) et à Castoria⁸⁶.

Pourtant, aucun des exemples cités ne correspond exactement au Crucifiement de Saint-Nicolas. La particularité de notre image consiste d'une part, dans l'attitude de saint Jean et, d'autre part, dans la présence simultanée d'éléments traditionnels, voire archaïsants, et de traits nouveaux assez audacieux.

Le Christ est représenté avec un corps aux courbes douloureuses qui l'éloignent de la croix, comme on le voit de plus en plus souvent au XIV^e siècle, notamment à Saint-Nikita de Čučer et à Gračanica⁸⁷. C'est à ce même courant d'innovations qui caractérise la peinture des Paléologues qu'appartient le personnage de saint Jean : la rondeur presque excessive de son corps, le modelage appuyé du ventre et des cuisses, les plis de son vêtement avec le pan d'étoffe s'envolant au vent et sa tête juvénile — très grande par rapport au corps — rappellent les modèles antiques. Ce qui surprend surtout, est le mouvement rapide de l'apôtre — lui qui a toujours une pose statique dans cette scène — la position de ses bras

80. G. MILLET-A. FROLOW, *op. cit.*, III, pl. 44, 1; G. MILLET, *Athos...*, pl. 72, 1.

81. G. MILLET, *Mistra...*, pl. 123, 3; 134, 5.

82. Ce banc est quelquefois très large ou même double comme au protaton et à Vatopédi, à Ivanovo en Bulgarie, à Andraš; G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile au XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*, Paris, 1916, fig. 320; G. MILLET, *Athos...*, pl. 20, 1; 87, 3; T. VELMANS, *Les fresques d'Ivanovo et la peinture byzantine à la fin du Moyen Âge*, *Journal des Savants*, 1965, pl. 7, et p. 368.

83. G. MILLET, *Athos...*, pl. 69, 1. Le banc incurvé apparaît également dans cette scène sur une icône du XV^e siècle — le panneau d'iconostase qu'A. Rubliov peignit pour la cathédrale de la Trinité au monastère de la Trinité Saint-Serge à Zagorsk (vers 1425-28),

J. BLANKOFF, *L'Art de la Russie Ancienne*, Bruxelles, 1963, pl. 98.

84. A cette époque la plupart des Crucifixions sont enrichies de personnages secondaires et de facteurs émotionnels allant bien au delà des seuls anges pleurant. Le Crucifiement de Nagoričino avec les deux larrons et la Vierge défaillante est un exemple typique de ces représentations. G. MILLET-A. FROLOW, *op. cit.*, IV, 92, 1.

85. G. MILLET-A. FROLOW, *op. cit.*, pl. 52, 3, A. XYNGOPOULOS, 'Η ψηφιδωτή διακόσμηση του ναού των Ἀγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, Athènes, 1953, pl. 26.

86. G. MILLET, *Évangile...*, p. 406, fig. 435.

87. G. MILLET-A. FROLOW, *op. cit.*, III, pl. 52, 3; G. MILLET, *Évangile...*, fig. 430.

et de ses mains. D'une main il esquisse, en effet, le geste de l'allocution, comme on le voit dans les églises byzantines du X^e au XII^e siècle, tandis que de l'autre, il fait le mouvement qui accompagne une marche précipitée. Ainsi, il ne tient ni le livre, ni un pan de son vêtement, et ne soutient pas davantage sa joue, comme on l'observe d'habitude à partir du XIII^e siècle.

Quant à Marie — au lieu des attitudes qui trahissent une douleur poignante, caractéristiques pour l'époque — elle prend une pose absolument statique. Toute sa figure a un aspect nettement archaïsant. Celui-ci est encore souligné par la raideur du maphorion qui cache le corps et aplatit la silhouette. Seules quelques ondulations (strictement symétriques d'ailleurs) du maphorion élargissent un peu la figure, et la distinguent ainsi des Vierges du XII^e siècle, ou de celles qu'on a tendance à représenter sur les icônes. Il est encore à retenir, que le contraste que nous venons d'observer entre la figure de saint Jean et celle de la Vierge existe dans plusieurs des plus belles icônes de la Crucifixion du XIV^e siècle qui nous soient connues⁸⁸.

L'Adoration des Mages (fig. 25) représentée sans raison apparente parmi les Douze fêtes au-dessus de l'abside, se particularise grâce à un détail rare. Derrière la Vierge avec l'enfant et les Mages conduits par un ange, on aperçoit trois chevaux cabrés avec un petit gardien (fig. 24). Ce schéma a peu d'analogies dans la peinture murale⁸⁹ et, à notre connaissance, on ne le retrouve qu'à Mateič⁹⁰ (1340-1350), où seul l'ange manque. Mais ce qu'il y a de plus particulier dans notre image, est le petit gardien lui-même. Avec son turban fantaisiste, son costume blanc entièrement brodé et ses boucles retombant sur ses épaules, il ressemble à un jeune prince sorti d'un conte persan. Le visage ne se laisse ramener à aucun type connu. C'est celui d'un garçon joufflu qui semble poser pour son portrait.

La Transfiguration⁹¹ ne se distinguerait pas des modèles courants de l'époque avec les apôtres tombant à la renverse et Pierre parlant à gauche, s'il n'y avait pas lieu d'observer une particularité assez étrange : le Christ est représenté sans auréole, exemple qui nous semble sans précédent. En dehors de ce détail, on retrouve dans notre image l'iconographie des Transfigurations aux Saints-Apôtres de Salonique et à Gračanica⁹², bien qu'à Gračanica on ait encore ajouté les épisodes secondaires du Christ et des apôtres montant et descendant du Mont Tabor.

Les très belles scènes des Miracles du Christ⁹³, qui ressemblent par plus d'un trait à celles de Saint-Catherine à Salonique et à celles de la Métropole et de la Péribleptos de Mistra, ne seront pas étudiées ici. Il est toutefois impossible de passer sous silence l'une d'elles — les *Noces de Cana* (fig. 18).

Réduite à ses éléments de base, avec les mariés au centre de la table, le Christ et la Vierge à leur droite et deux autres convives à leur gauche, les *Noces de Cana* (fig. 19)

88. L'icône du Crucifiement au Musée d'Athènes, celles du Musée de Patmos, *Catalogue de l'exposition d'Athènes*, pl. 186, 185; l'icône Crucifiement de la Péribleptos d'Ohrid. V. DJURIČ, *Ikônes de Yougoslavie*, Belgrade, 1961, pl. 15; l'icône de Poganovo représentant très probablement une partie de la Crucifixion, A. GRABAR, *Nouvelles Recherches sur l'icône bilatérale de Poganovo*, in *Cahiers Archéologiques* XII.

89. Le voyage des Mages avec l'Adoration ont été naturellement souvent figurés. La particularité des chevaux cabrés est même plus frappante à Kahrie Djami,

Izvesti ruskogo arheologičeskago instituta v Konstantinopole, Munich, 1906, pl. XXXVI, n° 95, mais le petit gardien manque.

90. Ch. DIEHL, *Manuel d'Art Byzantin*, II, pl. 409.

91. A. XYNGOPOULOS, *op. cit.*, pl. 19.

92. A. XYNGOPOULOS, 'Η ψηφιδωτή..., pl. 18, HAMANN-MAC LEAN, *op. cit.*, pl. 327.

93. Voir des détails et des rapprochements sur les *Miracles du Christ* dans notre église, dans A. XYNGOPOULOS, *op. cit.*, p. 16.



Fig. 19. — Salonique, Saint-Nicolas Orphanos, Noces de Cana.

différent des représentations de ce sujet au début du xiv^e siècle⁹⁴. Le schéma courant à cette époque est celui que l'on voit à Saint-Nikita de Čučer, ou à Sainte-Catherine de Salonique⁹⁵, où l'on observe de nombreux personnages assis autour de longues tables rectangulaires, des serviteurs apportant des mets et, bien entendu, des jarres placées au premier plan.

Même si l'on supposait avec M. Xyngopoulos qu'une partie de notre composition continuait sur le mur Est, démoli et reconstruit au $xviii^e$ siècle — et nous sommes tentés par cette hypothèse, principalement à cause des jarres qui apparaissent invariablement dans les *Noces de Cana* et manquent sur notre image⁹⁶ — le schéma très simplifié de Saint-Nicolas, avec les deux mariés couronnés et très peu de convives autour de la table, est à retenir. Un traitement analogue du sujet se laisse observer vers le milieu du xiv^e et au xv^e - xvi^e siècle, comme on le voit à Ljuboten (inédit), Dečani, Lesnovo, à Curtea di Argeș, Kalenić, Dionysiou, Dochiariou, Koutloumos, etc.⁹⁷.

94. A la Métropole de Mistra (G. MILLET, *Mistra...*, fig. 75), dont les peintures sont d'une époque très proche de la nôtre, on trouve un schéma apparenté à celui de Saint-Nicolas Orphanos, avec cette différence que les mariés ne portent pas de couronne et que le groupe Christ-Vierge est inversé. Ici aussi, l'analogie est donc loin d'être satisfaisante.

95. G. MILLET-A. FROLOW, III, pl. 38, 2; photo Coll. École des Hautes Études, Paris.

96. Même, dans les représentations les plus simpli-

fiées de ce sujet comme on en trouve sur les ivoires d'époque antérieure (voir par exemple le diptyque du Victoria and Albert Museum, VOLBACH, *Die Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mayence, 1952, pl. 63, n° 233) les jarres sont toujours représentées.

97. V. PETCOVIĆ, *La peinture serbe...*, pl. 105 a; TAFRALI, *Monuments byzantins de Curtea de Argeș*, Paris, 1931, pl. LXVIII; S. RADOJČIĆ, *Kalenić*, Belgrade, 1964, pl. 14; G. MILLET, *Athos...*, 202, 1; 228; 164, 1.



Fig. 21. — Salonique, Saint-Nicolas Orphanos, Lavement des pieds.

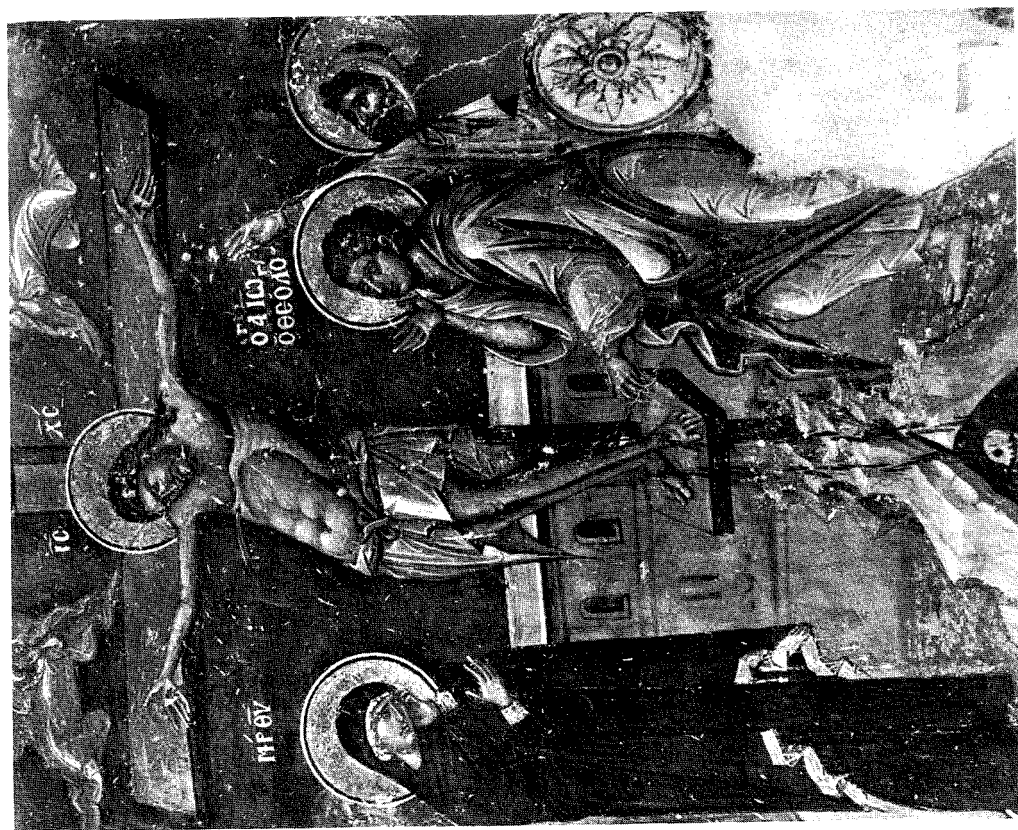


Fig. 20. — Salonique, Saint-Nicolas Orphanos, Crucifiement.

Deux particularités de notre image ne rappellent, elles, que des enluminures. Ce sont le rouge vif du vêtement du marié et surtout le matelas de même couleur sur lequel est assis le Christ. Ce matelas emprunté à des modèles hellénistiques apparaît, en effet, dans certaines enluminures, tel que le Paris. gr. 54 (*Cène*)⁹⁸ ou le Tétravangile de Parme (*Noces de Cana*)⁹⁹.

Esthétiquement parlant, notre composition est une grande réussite. Le groupe du Christ et de la Vierge est composé de façon à ce que le Christ soit tourné à la fois vers Marie à sa droite et vers les mariés à sa gauche. Les deux mariés sont de magnifiques morceaux de peinture, surtout la jeune femme dans sa robe blanche cousue d'or et sa couronne emperlée. Le fond très sombre met encore en valeur les couleurs éclatantes. Mais ici aussi, comme dans le *Jugement de Pilate* on remarque un extrême raffinement et un certain maniérisme qui semble très loin (voyez les gestes) de toute tendance réaliste.

C'est exactement le contraire qui se produit dans les scènes de la *Vie de saint Guérasime*¹⁰⁰, si rarement représentées. Il s'agit de plusieurs épisodes intégrés dans une composition unique : Guérasime soigne la patte du lion ; il accompagne le même lion transformé en bête de somme ; deux chameaux montés par des chameliers noirs apparaissent dans l'angle droit, alors que du premier plan il ne reste que des fragments de têtes. Telles qu'elles se présentent, ces quelques scènes sont bien rares au XIV^e siècle. Deux d'entre elles apparaissent sur le plafond de la chapelle à moitié détruite de l'église rupestre d'Ivanovo (vers 1330), en Bulgarie. Mais elles s'y relient peut-être à d'autres scènes qui font partie du cycle narratif de la mort de saint Ephrem¹⁰¹.

Deux représentations de saints en pied attirent encore particulièrement l'attention. Celle de saint Etienne le jeune, martyr à l'époque iconoclaste et représenté pour cette raison une icône à la main¹⁰², et celle de saint Ménas figuré avec un médaillon du Christ sur son manteau¹⁰³. Ce qui distingue ce panneau de saint Ménas des autres figurations analogues¹⁰⁴ est le fait que le disque est divisé en deux par l'ouverture du manteau, à la suite de quoi l'effigie du Christ n'apparaît que dans l'une des deux moitiés du médaillon. Dans la vie de saint Ménas et la légende d'Eutrope qu'on y mentionne¹⁰⁵ on ne trouve aucune indication qui expliquerait la particularité de notre image¹⁰⁶.

98. G. MILLET, *Évangile...*, fig. 277.

99. fol. 89 v.; G. MILLET, *Évangile...*, fig. 608.

100. A. XYNGOPOULOS, *op. cit.*, pl. 119-122.

101. Elles sont en effet représentées à côté de la *Mort de saint Ephrem* qui s'étale sur une très grande surface et comprend de nombreux épisodes. Or, *Saint Guérasime* tirant un lion par la bride est une scène narrative qu'on retrouve sur les nombreuses icônes du XV^e-XVI^e siècle représentant la mort de saint Ephrem (voir par exemple, le Catalogue de l'Exposition d'Athènes, 1964 pl. 269).

102. Voir détail : A. XYNGOPOULOS, *op. cit.*, p. 23, et fig. 159 (détail).

103. *Ibid.*, fig. 133.

104. A Saint-Nicolas Kaznitz (XII^e siècle) et Manastir (XIII^e siècle) par exemple ; S. PELIKANIDIS, *Kastoria...*, pl. 54 ; D. KOTZO et P. MILKOVIĆ-PEPEC, *Manastir*, Skopje 195, fig. 57 ; A. XYNGOPOULOS, *op. cit.*, p. 22.

105. *Mineja Četja Kniga Gitiu svijatich na mesetz noemvrii*, Moscou, p. 149.

106. Cette particularité est peut être due à des raisons qui sont simplement la suite d'une vision plus réaliste que celle des siècles passés. Si l'on compare notre image à celle de Saint-Nicolas Kaznitz à Castoria, mentionnée plus haut, on s'aperçoit qu'il s'agit vraiment là de deux façons de voir. A Castoria le disque avec l'image du Christ est comme "projeté" ou réfléchi sur la poitrine du saint, de sorte qu'on ne sait pas s'il s'agit d'un objet réel ou d'un simple signe dont on accompagne le portrait du saint pour rappeler sa légende. A Saint-Nicolas on voit au contraire que le disque avec la tête du Christ est brodé ou peint sur le manteau du saint et qu'il fait corps avec lui. On s'est donc éloigné de la légende dans notre peinture, en matérialisant ce qui était à l'origine une sorte d'image idéale, un reflet. Cette "matérialisation" est encore accusée par le manteau entr'ouvert qui partage le disque en deux.

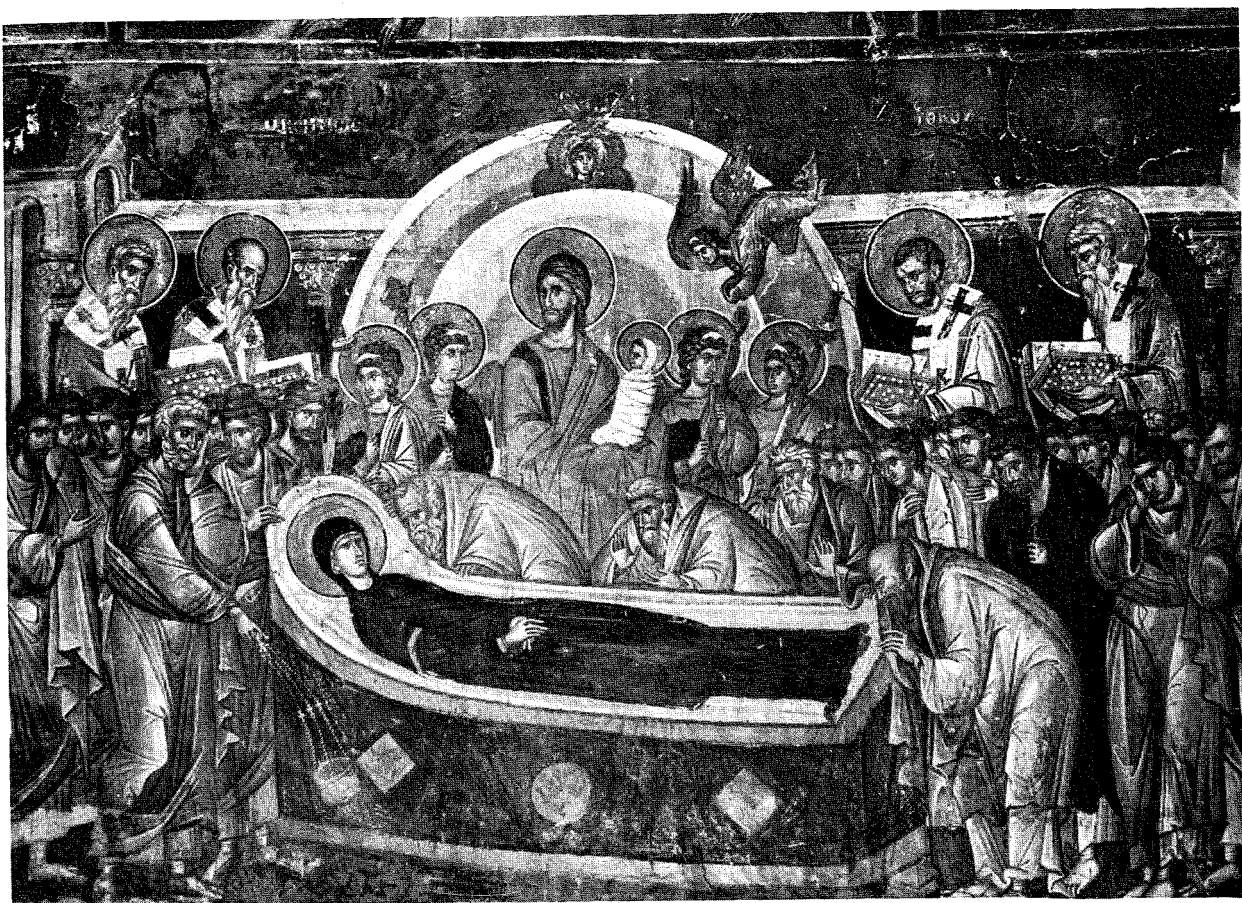


Fig. 22. — Salonique, Saint-Nicolas Orphanos, Dormition.



Fig. 23. — Verria, Hagios Christos, Dormition.

ANALOGIES ET DIFFÉRENCES AVEC LES PEINTURES DE HAGIOS CHRISTOS A VERRIA

Située à une cinquantaine de kilomètres de Salonique et décorée en 1315 par le peintre Kaliergis¹⁰⁷ selon une inscription parfaitement conservée au-dessus de la porte d'entrée, les peintures¹⁰⁸ de l'église du Sauveur à Verria, offrent le plus grand nombre d'analogies avec celles de Saint-Nicolas. Cela n'empêche pas, que chacune des deux décorations ait ses particularités propres.

Ainsi, malgré les dimensions à peu près identiques des surfaces disponibles, les images de Hagios Christos sont beaucoup moins nombreuses que celles de Saint-Nicolas. On se limite au cycle de la Passion (la Cène et le Reniement de Pierre manquent) et aux Douze Fêtes, avec quelques autres images (y compris les portraits des donateurs probablement), encore mal nettoyées dans le narthex. Un certain nombre de compositions (*Crucifiement*, *Anastasis*) s'intègrent à la structure architectonique des parois. Les personnages acquièrent une échelle d'autant plus importante, qu'ils sont, en moyenne, moins nombreux dans une scène donnée qu'à Saint-Nicolas. D'une exécution plus large, plus adaptée à la décoration monumentale, ces panneaux ne rappellent à aucun moment des icônes ou des miniatures. Il y a des ressemblances dans le style des deux ensembles picturaux, dans la manière de figurer certains visages (Jean et Marie dans le *Crucifiement*, Adam dans la *Descente aux Limbes*, par exemple), mais la plasticité des corps est plus marquée à Hagios Christos et on n'y sent pas le souci de soigner minutieusement le détail, ni de recourir aux moyens graphiques — traits que nous avons relevés dans notre église. Les draperies sont figurées d'une manière souvent analogue, surtout lorsqu'elles s'achèvent par un mince ourlet très clair (Eve dans la *Descente aux Limbes*) ou retombent en cascades de plis et moulent le corps (saint Jean dans le *Crucifiement*), mais les petits traits foncés qui se terminent par une fourche, manquent. Les nimbes portent des traces de dorure, bien que dans l'ensemble l'emploi de l'or soit beaucoup plus modéré qu'à Saint-Nicolas. On rencontre également le rouge dont il a été question au début de cet article, avec les mêmes touches cinabre sur les surfaces écarlates. Enfin, les personnages sont plus robustes, jamais affectés dans le geste, jamais précieux. Les compositions sont parfaitement équilibrées et se distinguent par un sentiment très sûr de l'espace et la volonté de figurer la profondeur, ou plus exactement, une certaine profondeur. On pourrait dire encore, que les deux églises sont décorées jusqu'au dernier centimètre carré, que les ornements y tiennent peu de place, que le socle peint de plusieurs motifs différents qui se succèdent, est identique, de même que les croix fleuries figurées à l'intérieur des fenêtres.

En ce qui concerne les schémas iconographiques, les ressemblances dans les deux ensembles sont assez nombreuses. Ainsi, la *Dormition* (fig. 22,23), est absolument identique dans les deux églises, à ceci près, qu'à Hagios Christos on ajoute à la scène les mélodes avec leurs rouleaux dépliés. Deux particularités méritent d'être relevées : la très large mendorle arrondie du Christ qui inclue les anges à ses côtés, et les trois apôtres passant derrière le lit de la Vierge. On emploie quelquefois cette dernière formule dans la peinture murale au début du xiv^e siècle à Saint-Nikita de Čučer, à Chilandar et au

107. Voir sur Kaliergis et la peinture de Thessalonique : A. XYNGOPOULOS, *Thessalonique et la peinture macédonienne*, Athènes, 1955, pp. 27, 28.

108. Ces peintures n'ont été que récemment nettoyées et la plupart d'entre elles n'ont pas été publiées.



Fig. 24. — Salonique, Saint-Nicolas Orphanos, Adoration des Mages, détail.



Fig. 25. — Salonique, Saint-Nicolas Orphanos, Adoration des Mages.



Fig. 26. — Salonique, Saint-Nicolas Orphanos, Descente aux Limbes, détail.



Fig. 27. — Salonique, Saint-Nicolas Orphanos, Baptême.

Protaton¹⁰⁹. Mais elle connaîtra un succès de plus en plus grand à mesure que l'époque sera avancée. On la représentera, en effet, dans de nombreuses églises du milieu et de la fin du XIV^e siècle¹¹⁰, et elle figurera sur la grande majorité des icônes représentant la *Dormition* à partir de 1350 environ¹¹¹.

A Saint-Nicolas et à Hagios Christos, la *Descente aux Limbes* (fig. 25) est représentée, à la façon occidentale, avec la grotte qui se profile derrière le Christ. Très exceptionnellement le Christ y est figuré sans auréole¹¹², entre Adam et Eve. En maphorion rouge, avec des lumières cinabre sur sa manche, Eve semble directement transposée du panneau de l'une des deux églises sur celui de l'autre. Dernier détail rare, Saül est représenté dans les deux compositions tenant une corne à huile. Il est probable que ce soit là une allusion au fait que Saül a oint David. Certaines différences entre les deux images se laissent observer dans les autres parties de la composition, mais elles sont sans importance car, contrairement aux particularités énumérées plus haut, on les rencontre couramment dans la peinture byzantine du XIV^e siècle.

Dans le *Crucifiement*, on voit de nouveau des schémas analogues dans nos deux églises. Bien qu'il n'exécute pas exactement le même mouvement, le saint Jean de Hagios Christos rappelle de très près celui de Saint-Nicolas Orphanos. Des ressemblances considérables frappent également dans le *Throne*, avec chaque fois un personnage debout à droite, appuyé contre une échelle. Cette dernière particularité apparaît déjà au XIII^e siècle, aux Saints-Théodores de Mistra, et au début du XIV^e siècle, à Chilandar et à Saint-Nikita de Cučer¹¹³. Il semble pourtant qu'elle devient plus fréquente dans la seconde moitié du XIV^e siècle et le début du XV^e siècle, puisqu'on l'observe à Kovalevo (1380), en Russie, à Saint-Athanase à Castoria (1385), à Rudenica (1410) et sur une icône de Novgorod du XV^e siècle¹¹⁴. Des analogies très nettes sont à noter également entre l'*Entrée à Jérusalem* à Verria¹¹⁵ et celle de notre église¹¹⁶, avec le Christ se retournant vers les apôtres, la mule à la tête baissée et l'enfant juché sur un arbre pour y couper des branches¹¹⁷. Des détails significatifs rapprochent, enfin les scènes de la *Transfiguration*, du *Baptême*, de l'*Ascension* et de la *Mise en croix* dans les deux églises. On y retrouve également des saintes en costumes impériaux du même type¹¹⁸.

109. HAMANN-MAC LEAN, *op. cit.*, pl. 131-132; G. MILLET, *Athos...*, pl. 78, 1; 57, 1.

110. A. Dečani et Pološko, par exemple (bien que d'autres détails iconographiques soient différents de ceux de notre image. Il en est de même à Lesnovo (1341-1348) à Psăca (1358), au monastère de Marko (1370) et à Ravanna (1381), (PETCOVIĆ, *La peinture serbe...*, 89 a, pl. CLI, CLXIII, CLXIX, CLXXIII, CLXXIII. La formule en question apparaît également dans certaines peintures tardives à Castoria, à l'église saint-Athanase (Hagios Athanasios to Moutzaki, 1385) par exemple, où l'analogie avec notre image se trouve renforcée par l'auréole ronde et comme aplatie qui entoure le Christ et une partie des Anges, et à Hagios Nicolas tou Kiritzi (S. PELIKANIDIS, *Kastoria...*, pl. 150, 159). Plus tard au XV^e et XVI^e siècle on continuera à placer presque régulièrement des apôtres derrière le lit de la Vierge comme on le voit encore à Castoria à l'église de la Panagia Koumbeldiki (XV^e-XVI^e siècle), *ibid.*, pl. 128, et aux Mali Sveti Vrači à Ohrid.

111. S. RADOJČIĆ, *The Icons of Serbia and Macedonia*, Belgrade, 1963, pl. 42, 74, V. I. ANTONOVA et N. E. EMNEVA, *Katalog devnorousskoj živopissi*, Moscou, 1963, vol. I, pl. 141.

112. Ce trait est rare dans l'iconographie byzantine, surtout avant 1350. Après cette date on le retrouve à Castoria, à l'église des Taxiarches (1356) (S. PELIKANIDIS, *Kastoria...*, pl. 126) au Monastère de Marko (L. MIRKOVIĆ et J. TATIĆ, *Markov Manastir*, Belgrade, 1925, fig. 50).

113. G. MILLET, *Mistra...*, pl. 88, 2; *ibid.*, *Athos...*, 67, 1; *ibid.*, *Évangile...*, p. 501, et fig. 545.

114. I. GRABAR, *Istoria russkago iskusstva*, Moscou, 1909, t. VI, p. 187; S. PELIKANIDIS, *Kastoria...*, pl. 149; G. MILLET, *Évangile...*, fig. 558, I. GRABAR, *op. cit.*, p. 187.

115. G. MILLET, *Évangile...*, fig. 254, photo Coll. Éc. des H. Ét., Paris. Une seule distinction importante devrait être soulignée ici par rapport à la scène correspondante à Saint-Nicolas Orphanos : les apôtres avançant dans un chemin creux derrière une colline.

116. A. XYNGOPOULOS, *op. cit.*, pl. 23, 24.

117. Ces particularités apparaissent encore au Mont Athos, à Dionysiou, à Saint-Paul, et sur le Saccos de Photios, G. MILLET, *Évangile...*, fig. 256, 258, 260.

118. Pour Saint-Nicolas Orphanos voir : A. XYNGOPOULOS, *op. cit.*, fig. 142.

Nous n'avons relevé ici que des traits quelque peu exceptionnels, qui se répétaient dans les deux sanctuaires. La totalité des analogies fait penser à un seul et même atelier, et n'excluerait pas la participation de Kaliergis à la décoration de Saint-Nicolas. Par contre, les différences stylistiques constatées, inciteraient à penser à un décalage de date entre les deux monuments pour des raisons assez évidentes auxquelles nous reviendrons plus loin.

DATATION DES PEINTURES

Un cycle important de Saint-Nicolas Orphanos n'a pas été évoqué jusqu'ici : celui de l'Hymne acathiste. Les panneaux conservés montrent que le cycle était représenté d'une façon complète : la première série d'images, qui correspond aux douze premières strophes de l'Hymne et se limite à un commentaire poétique des passages des Évangiles, porte sur l'Enfance du Christ ; la seconde série de compositions illustre la suite des autres douze strophes qui sont des glorifications du Verbe incarné et de la Mère de Dieu.

Comme on sait, les images de la première série du cycle apparaissent dans l'art paléochrétien, et notamment à Sainte-Marie Majeure, à Peruštica dans les églises de Baouït, puis en Cappadoce¹¹⁹. Au IX^e siècle, on les retrouve dans le Paris. gr. 510, et au XI^e siècle dans le Paris. gr. 74 et la Laur. VI. 23¹²⁰, par exemple, mais rarement dans les décorations murales comme à Monréale¹²¹. Enfin, au XIII^e siècle, des cycles de l'Enfance du Christ apparaissent à Saint-Marc de Venise, à Boïana, à la Métropole de Mistra et à Gradac¹²².

Vers 1300 on crée certaines compositions didactiques, telles que le *Stichère de Noël*, par exemple¹²³. Quant à l'illustration de l'Hymne acathiste dans sa seconde partie, qui seule est originale, on ne l'observe pas avant le milieu du XIV^e siècle — à Mateić, Dečani, Markov Manastir¹²⁴, Cosia¹²⁵, et plus tard à la Pantanassa de Mistra¹²⁶. Les manuscrits illustrant ce cycle se situent à peu près à la même époque. On le trouve vers le milieu du XIV^e siècle dans le Psautier Tomić¹²⁷, puis vers la fin du siècle dans le manuscrit de l'Escorial, dans sa copie à la Bibliothèque synodale de Moscou N° 529¹²⁸ et dans le Psautier serbe de Munich¹²⁹.

119. WILPERT, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten von IV bis XIII Jahrhundert*, Fribourg-en-Brisgau, 1916, pl. 53-74; A. GRABAR, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, p. 30; J. CLÉDAT, *Notes archéologiques et philosophiques*, in *Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale*, t. II, pl. 1, 2, 5, pp. 47-8. A. Qeledjar Kilisse, Toqale, Toghar, Belli-Kilisse, Sainte-Barbe, El Nazar, Tchaouch-In, Saint-Theodore près d'Urgub, G. JERPHANION, *Les églises rupestres de la Cappadoce*, Paris, 1925, et *ibid.*, t. II, 2 (Paris, 1942), pp. 442-446 et index iconographique. Sur le cycle de l'Enfance voir aussi A. GRABAR, *Martyrium...*, pp. 233-275.

120. H. OMONT, *Facsimilés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibl. Nat. du VI^e au XI^e siècle*, Paris, 1902, pl. XXXV. Reproductions de la Bibl. Nat., *Évangiles avec peintures byzantines du XI^e siècle*, pl. 6, 7, 8; G. MILLET, *Évangile...*, p. 651, fig. 656.

121. Dans ces cas là, il s'agit plutôt de Nativité très "touffues" incluant les épisodes du voyage des Mages. E. KITZINGER, *I Mosaici...*, III a 24-25, III a 27.

122. S. BELLINI, *Mosaici antichi di San Marco a Venezia*, Bergame, pl. C, CI, CII; A. GRABAR, *La peinture religieuse...*, pp. 119, 120; G. MILLET, *Mistra...*, pl. 66, 1, 3; G. MILLET-A. FROLOW, *op. cit.*, pl. 52-55.

123. On voit déjà apparaître cette composition à la éripleptos d'Ohrid (1295), puis aux Saints-Apôtres de Salonique (1315), à Žiča (1307-1315) et ailleurs; cf. A. XYNGOPOULOS, *La peinture macédonienne...*, p. 52 et pl. 13; PETCOVIĆ, *op. cit.*, pl. 31 b.

124. V. PETCOVIĆ, *Pregled Trkvenih spomenah kros pobeonizov srpskog naroda*, Belgrade, 1950, pl. 549, 523-526; *ibid.*, *La peinture serbe...*, 92 a, 112 a, 113 a, 145 b.

125. J. D. STEFANESCU, *L'illustration des Liturgies*, Bruxelles, 1936, p. 178.

126. G. MILLET, *Mistra...*, pl. 151.

127. M. V. STEPINA et I. DUJČEV, *Bolgarskaja miniatjura XIV veka, issledovanie psalira Tomiča*, Moscou, 1963, pl. LIX-LXIII.

128. Photos Coll. École des H. Ét., Paris.

129. J. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen des Serbischen psalters...*, Vienne, 1906, pl. LIV-LVIII.

A Saint-Nicolas, il reste suffisamment de scènes de l'Hymne acathiste pour que l'on puisse se rendre compte qu'il s'agissait bien d'une représentation complète des vingt-quatre strophes qui composent cet Hymne, et non seulement de sa première partie qui représente l'Enfance de Jésus. Nous y trouvons, en effet, la Visitation, les Reproches de Joseph, le Songe de Joseph, l'Annonce aux Mages et aux bergers, l'Adoration des Mages, le Retour des Mages¹³⁰; puis, appartenant à la deuxième partie de l'Hymne: Jésus entre les Archevêques, Jésus parmi les apôtres, les Anges louant la Vierge et l'enfant Jésus¹³¹. Notons en passant, que cette dernière composition se rapproche beaucoup de celle illustrant le même sujet à Dečani (1348)¹³². Ce fait n'est pas sans importance, car les ressemblances entre les deux images ne sont pas seulement d'ordre iconographique, mais elles portent également sur le style. On y observe, en effet, les traits assez typiques pour le milieu du XIV^e siècle; les anges ont des attitudes figées et des visages schématisés; la silhouette de la Vierge est très allongée, sa tête — petite, son menton — pointu; l'Enfant, singulièrement frêle et gracieux, semble bien éloigné des bébés joufflus que l'on voit si souvent en Macédoine au début du siècle.

Si l'on admettait que les peintures de Saint-Nicolas Orphanos datent des années dix-vingt, il faudrait croire que c'est la première église conservée qui représente l'Hymne acathiste, ce qui paraît étrange, lorsqu'on songe qu'il faut attendre plus de trente ans pour retrouver cette illustration dans une autre église, ou même dans un manuscrit; il ne faudrait pas non plus oublier, que même des édifices culturels du début du XIV^e siècle aussi spacieux et riches en cycles iconographiques divers que l'église de Gračanica (1320) — dédiée à la Vierge par surcroît — ne montrent aucune trace d'une représentation de l'Hymne acathiste. L'hypothèse d'une datation aussi reculée que 1310-1320 pour les fresques de Saint-Nicolas Orphanos paraît donc assez improbable. Elle l'est d'autant plus, que d'autres facteurs viennent étayer ces premiers arguments.

Certains schémas iconographiques de Saint-Nicolas, la minutie de l'exécution, qu'elle soit appliquée aux personnages ou aux objets, l'emploi de l'or (dans une si large mesure), la présence des rouges vifs, certains types de visages au nez mince et recourbé et le modelé très lisse, le recours, par endroit, aux moyens graphiques et certaines particularités iconographiques relevées plus haut, sont des traits qui caractérisent les décorations des églises byzantines vers le milieu du XIV^e siècle et plus tard. Aucune de ces particularités n'apparaît, par contre, dans des églises du début du XIV^e siècle, y compris celle de Nagoričino et de Čučer.

La tendance à représenter un très grand nombre de cycles se laisse observer au même moment à Dečani (1348), Lesnovo (1341-1348), Mateić (1340-1350), dans les églises de la Moldavie et au Mont Athos¹³³, alors qu'en 1318, on renonçait à Nagoričino à un cycle aussi important que celui des *Miracles du Christ*, parce qu'on avait voulu figurer de nombreuses scènes de la vie de saint Georges, patron de l'église, et que la place manquait.

Enfin, certaines audaces du peintre pourraient être prises en considération, sans donner pour autant des indices précis concernant la date de l'exécution de nos peintures. Il n'est pas sans importance, qu'une tendance pareille à celle de l'interprétation populaire et quelque

130. A. XYNGOPOULOS, *op. cit.*, pl. 93, 105, 94, 97, 100.

131. *Ibid.*, *op. cit.*, pl. 101, 103, 104.

132. V. PETCOVIĆ, *La peinture serbe...*, pl. 112 a.

133. Voir à ce sujet: V. PETCOVIĆ, *Manastir Dečani*,

Belgrade, 1941; N.-I. OKUNEV, *Lesnovo*, in *L'art byzantin chez les Slaves*, liste des cycles dans V. PETCOVIĆ, *La peinture serbe...*, t. II, pp. 48-50; J. D. STEFANESCU, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie*, Paris, 1929; G. MILLET, *Athos...*

peu "caricaturale" de la physionomie, que l'on observe dans une plus faible mesure aux Saint-Apôtres de Salonique, à Nagoričino et à Čučer, ait pris de l'ampleur à Saint-Nicolas. D'autre part, certains détails, tel que le petit gardien de l'Adoration des Mages (fig. 24) et la figure de Pilate (fig. 18) rappellent l'art courtois de l'Occident et ressemblent à des peintures de chevalet. Il serait peut-être utile de se rappeler à cette occasion, que vers le milieu du XIV^e siècle, les "pictores greci" pénétraient par la Dalmatie en Serbie et en Macédoine¹³⁴. Les chameliers nègres dans la vie de saint Guérasime, et les tendances réalistes que l'on observe dans ces épisodes semblent plus significatifs encore. C'est en effet vers le milieu du XIV^e siècle que se font jour de pareilles tendances dans la peinture byzantine, et vers 1341-1348 on voit précisément apparaître des noirs dans une image à l'église de Lesnovo (*L'Archange Michel repousse la flotte des Sarrasins*).

L'influence très sensible de la peinture d'icône sur la décoration de notre église, de même qu'un certain graphisme et la multiplicité des tendances constatées, sont autant d'arguments en faveur d'une datation plus tardive. Certes, il existait des peintures murales plus anciennes, comme celle de Studenica (1208) où l'influence des icônes n'est pas à exclure; mais à l'époque, ces œuvres restent isolées.

Les particularités qui viennent d'être évoquées nous incitent à conclure que les peintures de Saint-Nicolas Orphanos auraient difficilement pu être exécutées avant le deuxième quart du XIV^e siècle. Il faudrait souligner également, qu'il n'est pas non plus probable qu'elles soient sensiblement postérieures à cette date¹³⁵, et cela pour plusieurs raisons: la première à citer serait leur grande ressemblance avec Hagios Christos à Verria, datant de 1315; un second fait à prendre en considération, est la quantité de schémas iconographiques parfaitement identiques avec ceux de certaines églises macédoniennes édifiées par le roi Miloutine et signées par les peintres Michel et Eutychios, notamment celles de Nagoričino et de Čučer. Quelques traits stylistiques de ces églises apparaissent d'ailleurs également à Saint-Nicolas, comme on a pu le voir au cours de cette étude. D'autre part, bien des parentés existent entre les fresques de Saint-Nicolas et toute une série d'églises et de chapelles de Salonique datant du début du XIV^e siècle. Quelques analogies très importantes avec des types et des scènes de Kahrié Djami s'ajoutent à ces témoignages et nous empêchent de penser que les peintures de Saint-Nicolas pourraient s'écarter très sensiblement du premier quart du XIV^e siècle.

L'ensemble de ces observations nous permet de proposer comme date vraisemblable pour la décoration de Saint-Nicolas Orphanos une période proche des années 1340, à une époque où l'Hymne acathiste commence à faire partie des programmes iconographiques, où la peinture d'icône s'impose de plus en plus à l'esthétique byzantine, sans empêcher un dernier développement de certaines innovations qui caractérisaient l'art des Paléologues.

134. Dans la première moitié du XIV^e siècle la pénétration à l'intérieur du pays des "pictores greci" venant de la côte Adriatique y est en effet attestée. Vers 1340, ces peintres grecs habitués aussi bien à la tradition byzantine qu'aux innovations de la peinture italienne de l'époque, ont déjà atteint la Macédoine. Ils y exécutent une partie de la décoration monumentale de l'église du monastère de Dečani, les chapiteaux du monastère de Marko et certains détails sculpturaux dans d'autres monastères de la région, V. PETCOVIĆ: *Parabola o decet devajaka u staroj srpskoj umetnosti*, Belgrade, 1929, pp. 26-27; *Die Genesis in der Kirche zu Dečani*, *Izvestija na Balgarskija archeolog. Institut.*, X, 1936,

pp. 49-56; *Manastir Dečani*, Belgrade, 1941, pp. 70-71; S. RADOJČIĆ, *Gračanica i Dečani*, Oumetniški pregled, Belgrade, 1940, p. 132; V. DJURIĆ, *Ikônes de Yougoslavie...*, p. 37 (avec une bibliographie complète sur la question). *Ibid.*, p. 29; de même la décoration sculpturale du Monastère de Lešak près de Tetovo.

135. En observant avec raison l'influence de la peinture d'icône sur les fresques de Saint-Nicolas, M. BETTINI (*La pittura Bizantina*, Florence, p. 38) en a déduit qu'il s'agissait là d'une pénétration de la peinture crétoise en Grèce, et qu'il fallait dater notre église du XV^e siècle, ce qui nous semble improbable.



Les analogies nombreuses entre notre église et Hagios Christos à Verria incitent à croire, que les deux ensembles ont été exécutés par l'atelier de Kaliergis¹³⁶. Un contact assez étroit devait également exister entre cet atelier et celui de Michel et Eutychios¹³⁷. On a pu voir, d'autre part, que certains schémas particuliers à Saint-Nicolas Orphanos, réapparaissent surtout à Chilandar¹³⁸ (pourtant en relations étroites avec la Macédoine). L'atelier de Kaliergis s'était-il trouvé en rapports suivis à la fois avec la Macédoine Occidentale¹³⁹ (au Nord de Salonique) et avec le Mont Athos (à l'Est de la région thessalonicienne) ? Quelles ont été exactement les influences réciproques entre Kaliergis et Michel et Eutychios, les peintres des églises de Miloutine ? Ces questions, tout en s'imposant à l'esprit restent sans réponse pour l'instant.

D'un caractère complexe, la décoration de Saint-Nicolas ne se rattache à aucun groupe précis. Malgré certaines figures qui rappellent des modèles antiques (saint Jean dans le *Crucifiement*, par exemple), ces fresques n'appartiennent pas à proprement parler aux peintures antiques du *xiv^e* siècle avancé, dont les églises de Mistra sont encore de magnifiques exemples. On ne pourrait pas davantage associer ces peintures aux décorations murales de l'époque qui sont marquées à nouveau par le style des Comnènes et donnent au contour toute son importance, bien qu'à Saint-Nicolas les yeux et même les autres traits du visage soient déjà sensiblement plus cernés par les lignes que dans les églises thessaloniciennes du début du *xiv^e* siècle ou à Nagoričino. Il n'est pas non plus possible de distinguer un glissement assez net vers des interprétations "populaires" dans notre église, malgré les couleurs crues de la Vierge dans l'abside et les scènes assez plates, du cycle consacré à la vie de saint Nicolas, glissement que l'on distingue, par exemple, au Monastère de Marko¹⁴⁰ (vers 1370) et bien davantage encore à l'église de Zemen¹⁴¹ (en Bulgarie, après 1354). Enfin, si beaucoup d'images de Saint-Nicolas Orphanos témoignent d'une influence certaine des images mobiles sur cette décoration, on ne saurait affirmer que ce soit là une influence exclusive.

Certes, les tendances mentionnées plus haut existent toutes à Saint-Nicolas. On les distingue sans difficulté, mais elles ne nuisent pas pour autant à l'unité de l'ensemble. Cette unité est obtenue au moyen d'une assimilation de tendances et de techniques hétéroclites, qui a donné lieu ensuite à une création originale. A l'époque où le déclin de l'art byzantin ne fait que commencer, il n'est nullement étonnant, que l'on réalisa à l'occasion une sorte de symbiose entre ce qui avait été produit aux époques précédentes et les innovations

136. On ne connaît pas l'activité de Kaliergis après 1322, mais au moins a-t-il été possible d'établir que l'artiste se trouvait à Salonique en 1322 et qu'il assista à un achat effectué par les moines de Chilandar. Voir : LE PETIT-B. KORABLEV, *Actes de Chilandar, Visantijski Vremnik, priloženije*, t. XVII, Saint-Petersbourg, 1911, pp. 178-181.

137. Envisagé d'une façon plus générale, le problème sur les relations entre Thessalonique et la Macédoine occidentale a été étudié par M. XYNGOPOULOS dans *Thessalonique et les peintures macédoniennes*, Salonique, 1963.

138. Ces schémas sont : le Trône, le Lavement des pieds, la Mise en croix, le Chemin de croix, le Crucifixe,

ment, G. MILLET, *Athos...*, pl. 67, 1 ; 69, 1 ; 72, 1 ; 72, 3 ; 79, 1.

139. M. Djurič a fait remarquer une ressemblance stylistique entre les peintures de Chilandar et celles de Hagios Christos à Verria. L'auteur suppose que les fresques de Chilandar pourraient être l'œuvre de Kaliergis et de son groupe, V. DJURIČ, *Fresques médiévales à Chilandari*, in *Actes du XII^e Congrès International d'Études byzantines*, Ohrid, 1961, t. II, pp. 80-81.

140. PETCOVIĆ, *La peinture serbe...*, t. I, pl. CLXIV ; CLXVI ; CLXVIII.

141. A. GRABAR, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, pl. XXII-XXXIV.

de la dernière heure. Ainsi, Saint-Nicolas Orphanos est un exemple représentatif de l'une des façons de réagir qu'avaient adoptée les artistes byzantins, lorsque la faiblesse de l'Etat et la puissance accrue des mouvements monastiques faisaient dévier lentement la renaissance des Paléologues vers un retour à la tradition des siècles passés.

LES PEINTURES DE SAINT-NICOLAS ORPHANOS ET LE RAYONNEMENT DE L'ICÔNE DANS LA SECONDE MOITIÉ DU *xiv^e* SIÈCLE.

Avant d'analyser les facteurs qui favorisent, après 1340, une influence de la peinture d'icônes sur la fresque, il serait utile de définir brièvement comment se situaient les images mobiles par rapport à la peinture murale.

Après le *ix^e* siècle l'icône était devenue à Byzance — plus que toute autre forme de représentation de l'intelligible — l'image de l'immuabilité divine. Expression sensible de vérités transcendantes, sa valeur dépendait de l'identité profonde que l'on croyait avoir établie, une fois pour toutes, entre l'image et son sujet. Seule cette identité morale assurait la participation de l'être représenté à sa représentation. Devenue ainsi le domaine du sacré par excellence — et beaucoup plus en tant qu'objet chargé de la grâce divine, qu'en tant qu'élément faisant partie d'un ensemble — vénérée comme aucune autre image, sanctifiée par les prières qu'on lui adressait, et par les vertus miraculeuses qu'on lui attribuait, l'icône, et surtout l'icône-portrait¹⁴², devait toujours garder un attachement particulier à la tradition établie entre le *ix^e* et le *xii^e* siècle. Par là même, elle se distingue de la peinture murale — plus libre dans son interprétation du sacré, plus ouverte à l'observation de la réalité et à diverses tendances qui se manifestaient dans d'autres genres artistiques.

Bien sûr, le style de l'icône ne demeure pas identique à lui-même au cours des siècles. Il participe aux divers mouvements et tendances que l'on constate dans la peinture murale byzantine entre le *xi^e* et le *xiv^e* siècle, seulement, le plus souvent, cette participation se fait avec une extrême réserve. Ainsi, l'icône peut se rapprocher de la miniature ou de la peinture murale. La renaissance des Paléologues en offre de nombreux exemples. Sous l'influence des peintures murales les icônes des Douze Fêtes s'enrichissent d'éléments pittoresques, de nombreux accessoires, de personnages exécutant des mouvements violents et de draperies emportées par le vent. Dans d'autres images mobiles figurant des saints en pied ou en buste on est parfois étonné d'observer des formes pleines, presque sculpturales, modelées à l'aide du clair obscur. Un des meilleurs exemples que l'on pourrait citer pour cette dernière catégorie est l'icône de Saint Mathieu, trouvée dans l'église de la Péribliptos à Ohrid¹⁴³, qui ne se distingue pas seulement par les traits cités, mais ressemble également d'une manière frappante au panneau représentant le même saint à l'intérieur de l'église¹⁴⁴. D'une façon générale l'expression du visage s'adoucit et la sévérité des Vierges d'autrefois est remplacée bien souvent par une expression de profonde mélancolie. De nouvelles variantes de la Vierge dite "de tendresse" apparaissent, et l'expression de valeurs affectives est introduite dans certaines Crucifixions et dans certaines Dormitions.

142. Voir à propos de la distinction entre l'icône-portrait et l'icône reproduisant une scène, A. XYNGOPOULOS, *Les icônes portatives*, in *L'art byzantin art européen...*, pp. 229-234.

143. S. RADOJČIĆ, *The Icons of Serbia and Macedonia*, Belgrade, 1963, pl. 4.

144. Voir des détails sur cette ressemblance dans V. DJURIČ, *Ikônes de Yougoslavie...*, pp. 20-21.

A partir du XIV^e siècle les rapports entre l'icône et la décoration monumentale se modifient en partie grâce à un facteur jusque-là inopérant : l'iconostase. Constituée initialement par une clôture très basse, de petites colonnes et des rideaux, elle s'était transformée après la période iconoclaste en une paroi beaucoup plus haute garnie d'images mobiles. Au début, celles-ci ne se trouvaient que sur la partie haute de l'iconostase, puis, aux environs de 1300, on constate une évolution décisive : dans la partie basse de la clôture, on place, de part et d'autre du portillon d'entrée, deux très grandes icônes — le plus souvent celle de la Vierge et celle du Christ, ou l'une de ces deux images avec comme pendant celle du saint patron de l'église, comme c'est le cas à Saint-Georges de Staro Nagoričino, par exemple. Or, ces mêmes personnages étaient représentés à l'origine (en peinture à fresque) sur les piliers contre lesquels s'appuyait l'iconostase¹⁴⁵. Il arrive donc que pour les grandes icônes placées dans les intercolonnements de l'iconostase, l'on s'inspire des représentations figurant sur ces piliers. Mais une influence allant en sens inverse se manifeste un peu plus tard.

L'iconostase ne se modifie pas seulement à cause des grandes icônes placées dans sa partie basse à partir du XIV^e siècle, mais aussi par ce qu'elle est de plus en plus chargée d'images mobiles. De ce fait elle se prolonge en hauteur (l'espace horizontal étant nécessairement limité) et devient un véritable mur d'icônes. C'est d'ailleurs ainsi que devaient l'avoir compris et ressenti les contemporains, car vers 1335 on observe à Karan, en Serbie, une iconostase qui n'est rien d'autre qu'un mur en maçonnerie avec des ouvertures arquées pour les portes¹⁴⁶. Contrairement au mur Est de Saint-Nicolas qui, avec ses nombreuses petites images alignées et encadrées de rouge rappelle quelque peu une immense iconostase (surtout dans sa partie supérieure), à Karan l'iconostase (en maçonnerie) couverte de fresques, se présente comme une décoration monumentale. On n'y observe que quelques grands panneaux : ceux du Christ et de la Vierge en prière, ceux des chérubins et l'image de la Vierge avec l'enfant ; sur le portillon — l'Annonciation (mais ici l'artiste a sensiblement changé d'échelle et semble plutôt influencé par l'orfèvrerie).

Résumons. A partir du XIV^e siècle, le développement de l'iconostase provoque des échanges particulièrement intenses entre la décoration murale et la peinture d'icône. 1) Les images du Christ et de la Vierge, et quelquefois celle du saint patron de l'église, représentées sur les piliers du chœur, sont reproduites sur des icônes pour prendre place dans les intercolonnements de l'iconostase. 2) Mais les fresquistes, qui continuent à figurer la Vierge et le Christ sur les piliers subissent bien souvent l'influence de ces icônes en adoptant leur style et en partie leur technique. 3) A cet espèce d'échange partiel opéré entre les icônes de l'iconostase et les images des piliers s'en ajoute parfois une autre, plus globale : l'iconostase devient paroi (Karan), et la paroi Est rappelle par certains côtés la clôture du chœur surchargée d'images (Saint-Nicolas). Lorsqu'on songe aux grandes représentations qui décorent l'iconostase de Karan d'une part, et aux trois petites images encadrées de rouge (*Annonciation, Nativité Adoration des Mages*) qui remplacent à Saint-Nicolas, sur la paroi prolongeant l'abside, les figurations monumentales habituelles de l'Annonciation sur l'arc triomphal, on mesure l'intensité des échanges effectués. Il faut dire cependant, que ces échanges ne sont bilatéraux que vers la fin du XIII^e siècle ; à partir du milieu du XIV^e siècle, c'est l'influence

145. Sur l'histoire de l'iconostase voir : A. GRABAR, *Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après des*

monuments de Yougoslavie, in *Recueil des travaux de l'Institut d'Etudes byzantines*, n° 7, Belgrade, 1961.
146. *Ibid.*, fig. 6.

de l'icône qui gagne, seule, constamment du terrain, comme on le verra encore un peu plus loin.

A la même époque l'icône est, elle-même, de plus en plus variée, par la technique d'une part, et par l'usage qu'on en fait d'autre part. Assez rares avant le XIV^e siècle¹⁴⁷, les images mobiles en mosaïque deviennent fréquentes à cette époque et de beaux spécimens nous en sont parvenus¹⁴⁸. Objets à la fois précieux et sacrés, ces images ont probablement servi surtout aux dévotions particulières. Les icônes bilatérales que l'on portait dans les processions datent manifestement de la même époque¹⁴⁹. Enfin, pour la représentation de l'Hymne acathiste qui exprime la vénération et la tendresse que le genre humain portait à la Vierge, on choisit de représenter, non pas la Mère de Dieu elle-même, mais son icône portée en procession. Ainsi pour la strophe 23 de cet Hymne qui dit : "en parlant de la naissance nous te glorifions" (en s'adressant à Marie), et pour la strophe 24 qui dit : "Oh, Mère Vierge que le monde entier glorifie", on figure au lieu de la Vierge, les icônes devant lesquelles on chantait ces hymnes, comme on le voit au Monastère de Marko¹⁵⁰, par exemple. Dans la pensée du fidèle, l'icône s'identifie presque au personnage sacré qu'elle représente.

Un dernier fait est à prendre en considération : le nombre toujours croissant des icônes dans les églises byzantines à partir du XII^e siècle. Celles qu'on a trouvées à la Péribleptos à Ohrid (de la fin du XIII^e siècle)¹⁵¹ permettent de se faire une idée sur la façon dont les sanctuaires de quelque importance étaient envahis par des images mobiles, qui s'ajoutaient ainsi au décor monumental. Cette affluence des icônes dans les églises byzantines au XIII^e-XIV^e siècle, s'explique assez bien par le caractère de la piété, qui, en Orient comme en Occident, avait beaucoup changé depuis le Haut Moyen Âge. C'est en effet un type de piété personnelle qui remplace, à l'approche de la Renaissance, les grands mouvements de piété collective qui avaient animé la chrétienté dès le début de notre ère. Cette piété individualisée, qui visait à un contact direct entre l'homme et Dieu et conférait ainsi certains "droits" à l'individu, faisait tout naturellement du chrétien un donateur. L'icône représentait pour de nombreuses raisons l'offrande idéale pour ce "chrétien moyen", et il est normal qu'il s'en soit aperçu.

Quelques conséquences directes de cet état de choses sont : 1°) l'établissement d'un grand nombre d'ateliers locaux dans toute la Péninsule balkanique ; 2°) la tendance de remplacer, à la fin du XIV^e et surtout au XV^e siècle, les images de la Vierge et de l'Enfant sur les tombeaux se trouvant à l'intérieur des églises, par des icônes représentant le même sujet¹⁵² ; 3°) enfin, les longues inscriptions que les peintres laissent désormais sur leurs œuvres.

C'est d'ailleurs en grande partie par ces inscriptions que l'on apprend un autre fait à retenir, notamment que, dans la seconde moitié du XIV^e siècle, on rencontre de plus en plus souvent des peintres exécutant à la fois les fresques d'une église et les principales icônes qui lui sont destinées. Pour ne citer que quelques exemples concrets, disons que c'est le cas des artistes auxquels on doit la décoration de toute une série de petits sanctuaires à Ohrid

147. O. DEMUS, *Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei*, in *Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten-Kongress*, Munich, 1958, pp. 53, 55.

148. *Ibid.*, *Two palaeologan mosaic icons in the Dumbarton Oaks collection*, in *Dumbarton Oaks Papers*, n° XIV, Washington, 1960, p. 89 et suiv. ; V.N. LAZAREV, *Istoriya Vizantijskoj živopissi*, Moscou, 1947, vol. I, pp. 220-221.

149. A. GRABAR, *L'icône bilatérale de Poganovo au Musée archéologique de Sofia*, in *Cahiers Archéologiques* X, p. 299.

150. L. MIRKOVIĆ-G. TATIĆ, *Markov Manastir*, Belgrade, 1925, fig. 52.

151. V. DJURIĆ, *Ikônes de Yougoslavie...*, pp. 88-98.

152. *Ibid.*, *Fresques médiévales à Chilandari...*, p. 97.

de la seconde moitié du XIV^e siècle¹⁵³, et de ceux qui ont décorés, à la fin du XIV^e et au début du XV^e siècle les monastères de Zrze, d'Andreaš, Ljubostinja et Korporin¹⁵⁴.

Comme on le voit, rien n'est moins surprenant, que d'avoir observé une influence de la peinture d'icône sur les panneaux de Saint-Nicolas Orphanos. Il faudrait rappeler à ce propos, que la querelle hésichaste se terminait en 1353 par une victoire éclatante de l'Eglise. Cette victoire (qui ne doit pas être strictement liée à une date, car elle s'était préparée de loin) ne représentait pas seulement un triomphe sur les doctrines de Barlaam; elle mettait fin à l'essor des tendances antiquisantes et laïques qui avaient permis à la renaissance des Paléologues d'éclorre, et le néo-humanisme d'une société cultivée cédait définitivement devant les aspirations du monachisme byzantin. La peinture murale, comme la peinture d'icônes reviennent alors très lentement à la tradition établie aux environs du XII^e siècle. Mais ce recul ne s'opère ni uniformément, ni de façon ininterrompue et strictement progressive. Les divers ateliers trouvent des solutions différentes aux problèmes nouveaux; et au XV^e siècle on observe encore de très beaux prolongements de la Renaissance des Paléologues (la Pantanassa de Mistra, par exemple), alors qu'au milieu du XIV^e siècle certains ateliers s'inspirent déjà visiblement du graphisme de la peinture murale du XII^e siècle¹⁵⁵ (Saints-Pierre et Paul à Tirnovo, Paracleseion des Saints-Archanges au Mont Athos) et que d'autres subissent l'attrait de la peinture d'icônes, comme c'est le cas des artistes de grand talent qui ont décoré les parois de Saint-Nicolas Orphanos.

Paris.

Tania VELMANS.

153. Les sanctuaires en question sont le Paracleseion de Saint-Grégoire le Théologien appartenant à l'église de la Vierge Péribleptos, les églises de Saint-Clément le Vieux, des Saints-Constantin-et-Hélène, de Bogorodica Bolniška et les Saints-Côme-et-Damien, V. DJURIĆ, *Icones de Yougoslavie...*, pp. 29-32.

154. *Ibid.*, pp. 41-44.

155. Voir d'autres exemples caractéristiques de ce phénomène dans les deux icônes en mosaïque étudiées par O. DEMUS (*Two palaeologan mosaic icons...*).

Note additionnelle. — On retrouve la même disposition qu'à Saint-Nicolas Orphanos des images de la Vierge et de saint Jean le Théologien sur le pilier Nord et du Christ et de saint Jean Ange du désert sur le pilier Sud à l'église de Lesnovo (1341-1348) seulement, au lieu de décorer les piliers de l'iconostase, ces représentations y recouvrent le bas des piliers qui encadrent l'entrée du narthex menant au naos. Mais en réalité, il s'agit d'un emplacement très analogue de ces groupes d'images dans les deux églises, puisque le mur Est du narthex remplaçait l'iconostase pour les services secondaires célébrés dans cette partie de l'édifice.

UNE ICONE BILATÉRALE AU MONASTÈRE SAINT-JEAN-PRODRÔME, DANS LES ENVIRONS DE SERRÈS

par P. MILJKOVIĆ-PEPEK

En examinant les monuments médiévaux de Serrès et de ses environs, en 1959, nous avons été attiré par une icône bilatérale qui se trouve dans l'église du monastère Saint-Jean-Prodrôme situé sur les pentes du Mont-Ménoécé, non loin du village Elion. Il s'agit sûrement de la plus ancienne des icônes conservées dans ce couvent¹. Primitivement bilatérale, elle n'offre plus maintenant que l'image de son revers, qui figure une Descente de croix (fig. 1)².

Bien que l'église Saint-Jean-Prodrôme ne soit pas, en elle-même, le sujet du présent article, rappelons certains faits relatifs à son histoire qui peuvent nous aider à dater l'icône. Ainsi, deux personnages pourraient être considérés comme les fondateurs de cette église. Le premier est un certain Joanikios, moine au Mont-Athos qui, natif de Serrès, y était revenu en 1260 environ. On sait qu'il fonda, à Serrès, vers 1270, une petite église dédiée à la Naisance de saint Jean Prodrôme. Le second s'appelait Joachim. Petit-fils de Joanikios, il s'engagea, en 1300 environ, à restaurer la même église. Peu de temps après, les empereurs Andronic II et Andronic III contribuèrent à la prospérité du monastère : on connaît trois bulles d'or (1309, 1318 et 1321) d'Andronic II en faveur de ce couvent, et trois autres, d'Andronic III. Un peu plus tard, le monastère jouit de la protection de la reine Hélène et de son époux, le roi serbe Stephan Dušan. Enfin, l'empereur Jean VI Contacuzène le dota de propriétés nouvelles³.

Le sort ultérieur du monastère Saint-Jean-Prodrôme ne nous occupera pas, car l'icône que nous étudierons ne saurait être attribuée à une époque plus avancée. Il est plus probable qu'elle faisait partie du décor initial de l'église, contemporain de sa fondation, entre le troisième quart du XIII^e et la première moitié du XIV^e siècle, ou qu'elle faisait partie d'une

1. En 1959, pendant notre séjour au couvent du Prodrôme, le supérieur du monastère avait eu la gentillesse de nous permettre de prendre des photographies de l'icône. Mais ces photographies n'étant destinées qu'à nous servir pour nos études, nous publions ci-contre la photographie que le Dr Horst Hallensleben a eu l'obligeance de nous envoyer. Nous profitons de cette occasion, pour lui exprimer nos vifs remerciements.

2. Pendant notre séjour dans ce monastère, nous avons eu l'occasion de visiter son dépôt d'icônes mises hors d'usage, dans la tour nord de l'église. Plusieurs icônes mériteraient l'attention des savants, mais il fau-

draît, au préalable, qu'elles soient nettoyées et remises en état.

3. Sur les données historiques, voir П. Н. Пала-
географу, in B.Z. 3, 1894; Н. П. Кондаков, *Маке-
дония. Археологическое путешествие*, St-Peters-
bourg, 1909, p. 161-164; A. SOLOVIEV, *Les diplômes
grecs de Menoikeon attribués aux souverains byzantins
et serbes*, dans *Byzantion*, IX, fasc. I, Bruxelles,
1934; Γ. Κοντιάδης, *Σύντομος ιστορική επισκόπηση
της ιερής μονής Προδρόμου (Σερρών)*, Athènes, 1956,
p. 6-17; Γ. Острогорски, *Серска област после
Душанове смрти*, Belgrade, 1965, p. 42, 55, 57, 64,
67, 100.

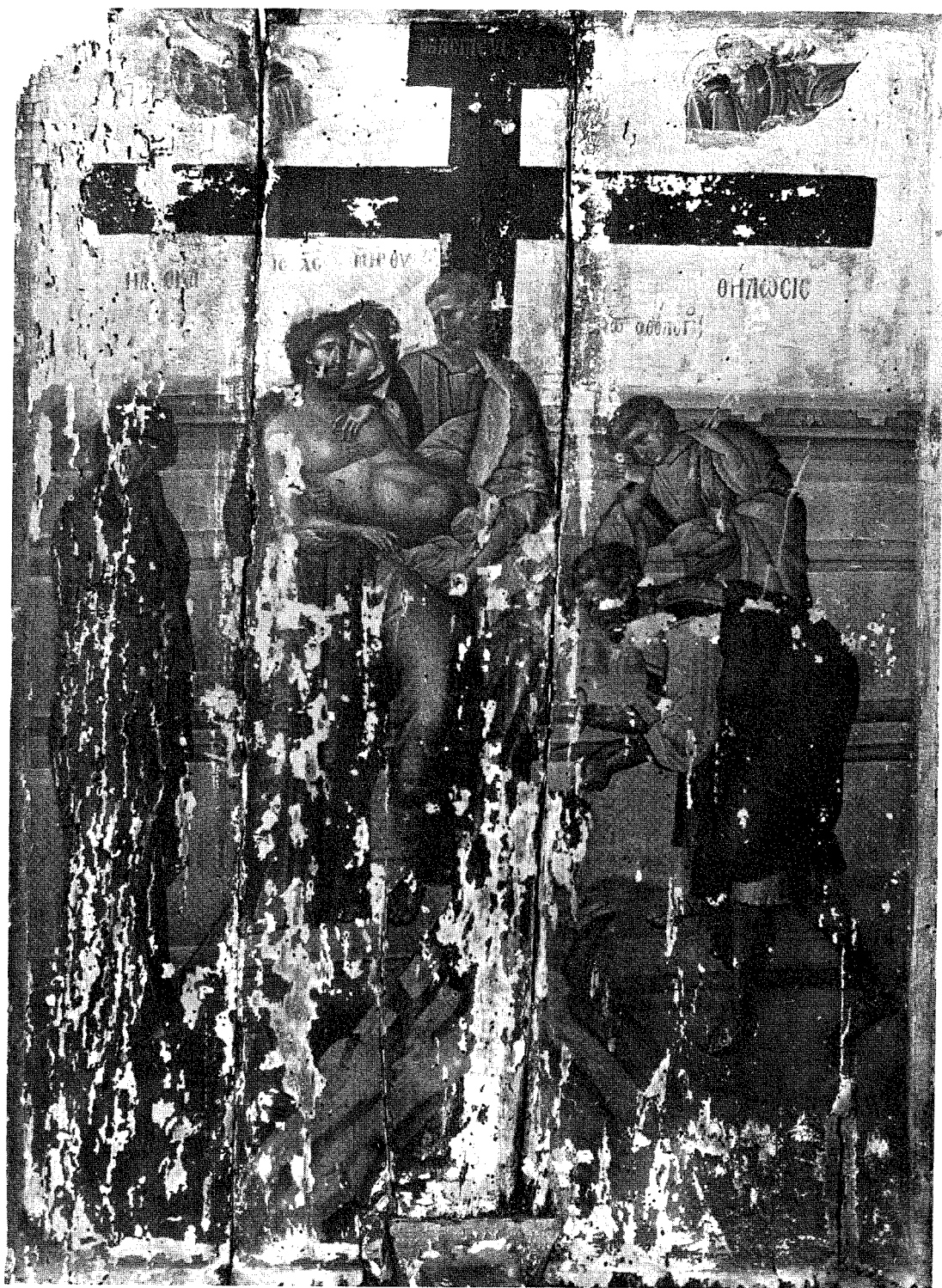


FIG. 1. — Icône bilatérale du monastère du Prodrôme aux environs de Serrès.

offrande qui aurait suivi de près la fondation. En l'absence d'indications chronologiques écrites, seule une analyse de l'iconographie et du style de l'icône pourra nous aider à la dater avec plus de précision. Elle nous permettra aussi de faire observer les qualités esthétiques de cette peinture qui lui assurent une place marquée dans toute anthologie de la peinture des XIII^e et XIV^e siècles en Macédoine⁴.

Primitivement, l'icône a dû être portée dans les processions. A preuve, la présence de peintures sur ses deux faces, et l'échancrure — au bas du cadre — dans laquelle devait loger le manche que tenait le porteur. Puis, la peinture du revers s'étant détériorée, l'icône fut installée dans l'iconostase, et à cette occasion elle fut réduite et ramenée à ses dimensions actuelles, soit 66 x 90 cm (épaisseur : 3,5 cm).

Les données techniques de l'icône n'ont rien d'original : planche en bois, toile très fine collée sur la planche, mince couche de plâtre qui reçoit une peinture à la détrempe sur fond d'or. On a dit plus haut que la peinture de l'avvers n'est plus. On n'y distingue que des traces de dorure, de sorte que rien ne permet de deviner le sujet qui y était traité. La présence d'une Descente de croix au revers ne saurait nous aider, dans cette tâche, étant donné qu'aucune règle ne semble avoir établi de rapport fixe entre les sujets des deux images d'une même icône bilatérale. C'est du moins ce qui ressort de l'examen des icônes bilatérales conservées.

On ne saurait, en effet, aller au delà des conclusions de M. André Grabar, dans une étude récente consacrée aux icônes bilatérales du XIII^e et du XIV^e siècle⁵, à savoir que très souvent l'avvers de ces icônes est occupé par une figure de la Vierge avec l'Enfant, ou par le buste du Sauveur⁶, tandis que le revers offre un Crucifiement⁷, à moins que ce ne soit une Descente de croix (comme sur l'icône que nous étudions). M. Grabar considère que là où ils apparaissent, le Crucifiement ou la Descente de croix se substituent au thème de la croix seule, qui figure également au revers des icônes bilatérales (et des reliquaires) byzantins⁸.

La composition de la Descente de croix sur l'icône de Saint-Jean-Prodrôme réunit six personnages principaux — qui sont les acteurs de la scène représentée —, ainsi que les bustes de deux anges, et quelques éléments accessoires. Au centre du panneau se dresse une grande croix noire au haut de laquelle, sur la tablette habituelle, on lit comme toujours : ὁ βασιλεὺς τ(ῆ)ς δόξης, "le roi de la gloire". La croix est plantée dans un rocher ocre-olivâtre au pied duquel, dans une grotte, apparaît le crâne d'Adam. Le corps du Christ, à l'incarnat à ombres vertes, est fortement penché à gauche. Autour de ses hanches, il porte un linge vert-clair. Joseph d'Arimathie et la Vierge soutiennent le corps de Jésus. Les deux posent les pieds sur des espèces de petits tabourets plats en bois. La tête encadrée de l'inscription habituelle, MHP ΘV, la Vierge porte un maphorion rouge-violet. Elle presse sa joue contre la joue de Jésus, et ce geste, et plus encore l'expression de ses yeux, expriment admirablement sa profonde douleur (fig. 3).

4. Autant que je sache, l'icône n'est mentionnée que par Π. Ν. Παπαγεωργίου, *op. cit.*, p. 313-314, et Konstantinos G. Zesios, "Ερευνα καὶ μελέτη τῶν ἐν Μακεδονίᾳ χριστιανικῶν μνημείων, in Πρακτικά de la Société Archéologique pour 1913, Athènes, 1914, p. 163-164. Une reproduction de l'icône, mais sans commentaire, a été publiée par Γ. Κοντιάδης, *Ἱστορία καὶ περιγραφή, τῆς ἱερᾶς μὲν τῆς τοῦ τιμίου Προδρόμου Σερρώων*, 1922.

Récemment, le professeur A. Grabar a cité cette icône dans une notice consacrée aux icônes bilatérales

(André GRABAR, *Sur les sources des peintres byzantins des XIII^e et XIV^e siècles*, dans *Cahiers Archéologiques*, XII, Paris, 1962, p. 370, note 3). L'icône est également mentionnée par D. J. PALLAS, *Passion und Bestattung Christi*, dans *Miscellanea Byzantina Monacensia* 2, Munich, 1965, p. 312.

5. André GRABAR, *op. cit.*, p. 366-372.

6. *Ibid.*, *op. cit.*, p. 370.

7. *Ibid.*, *loc. cit.*

8. *Ibid.*, *loc. cit.*



FIG. 2. — Détail de l'icône du monastère du Prodrôme.



FIG. 3. — Détail de l'icône du monastère du Prodrôme.

Joseph porte un chiton bleu-clair et un hémation jaunâtre. Son visage aussi exprime une profonde tristesse. Au fond à droite se tient Jean, que l'inscription qui accompagne cette image appelle "le Théologien" (ὁ ἅγιος Ἰω(άννης) ὁ θεολόγος). Il porte un chiton bleuâtre et un himation marron-verdâtre. Le dos courbé, il avance la main gauche, la paume tournée vers le spectateur. Penché sur les pieds du Christ, Nicodème tire les clous des pieds de Jésus, à l'aide de tenailles. Il est revêtu d'un chiton clair et d'un himation bleu-foncé.

A gauche de la croix, une femme debout tournée vers le Christ fait pendant aux deux figures précédentes. Elle porte un maphorion violet foncé. D'un geste dramatique, elle presse ses deux mains contre son visage en larmes. Au-dessus de la croix, deux anges volant symétriquement, représentés en bustes, cachent leur visage d'un bout de leur vêtement.

Dans sa partie inférieure, le fond de la peinture est occupé par un mur, que des ornements partagent en plusieurs bandes horizontales.

**

L'iconographie des très nombreuses images médiévales de la Descente de croix a fait l'objet de bien des études. Il suffira de citer les ouvrages fondamentaux de G. Millet⁹ et d'E. Sandberg-Vavala¹⁰, en renvoyant aux conclusions de ces auteurs quant à l'histoire de ce thème iconographique, dont seule nous intéresse ici la dernière étape (Millet a été le premier à l'étudier¹¹). C'est l'étape où l'on voit les iconographes de la Descente de croix chercher "une place propice" pour la Vierge, afin qu'elle puisse "donner libre cours à sa tendresse". Elle passe dans le fond, près de Joseph, et partage avec lui le fardeau en se penchant vers lui et pressant sa joue contre la tête bien aimée". Cette dernière étape de l'histoire iconographique de la Descente de croix correspond à la mise en valeur des sentiments naturels dans les images de Marie et à une humanisation plus affirmée dans celles du Christ.

Ces nouvelles tendances iconographiques — qu'on observe sur notre icône — apparaissent à Aquilée, à la fin du XII^e siècle.

Il y a toutes les raisons de croire que la Descente de croix de la crypte d'Aquilée a suivi un modèle byzantin, contemporain ou antérieur¹². D'autres échos de ce prototype supposé se retrouvent (certains détails insignifiants mis à part), dans plus d'une peinture murale du XIII^e et du début du XIV^e siècle, en Occident comme en pays "byzantins". Citons, dans les Balkans, les peintures de Mileševo (1234 environ), Péribleptos d'Ochrid (1295), Protaton au Mont-Athos (1300-1310); ainsi que l'icône que nous étudions; et en Italie, Saint-Marc de Venise (1275), un Crucifix peint à Pistoia (1274), deux tableaux de la Pinacothèque de Vanucci de Pérouse, etc.

Bien que les exemples enregistrés n'attestent la présence de ce type iconographique que depuis la fin du XII^e siècle, nous en placerions volontiers les origines à une époque un peu plus haute et à Byzance en pensant aux représentations très semblables de l'affection naturelle et du drame pathétique dans les images du Thrène. Car dans le Thrène ces traits nouveaux font leur apparition plus tôt que dans les Descentes de croix.

Dans les deux scènes, ce sont les mêmes protagonistes — le Christ mort et sa mère — qui traduisent de façon presque identique l'essentiel du drame, soit la confrontation de la mort avec la vie (fig. 4).

Des emprunts de ce genre se laissent observer également dans l'histoire d'autres types iconographiques byzantins¹⁴. Mais les emprunts à l'iconographie d'autres sujets n'excluent pas la création originale qui reflète l'évolution générale de la pensée et des conditions sociales. Les conditions sociales, à la fin du moyen âge, ont été favorables à ce que les personnages divins reçoivent dans l'art une expression plus humaine.

9. G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, Paris, 1916, pp. 467-488; *ibid.*, *L'art des Balkans et l'Italie au XIII^e siècle*, dans *Atti del V Congresso internazionale di studi bizantini*, II, Roma, 1940, pp. 275-281.

10. Evelyn SANDBERG-VAVALA, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Verona, 1929, pp. 286-296.

11. G. MILLET, *L'art des Balkans*, p. 277 et pp. 294-295.

12. *Ibid.*, *op. cit.*, planche LXXVII.

13. La plupart des savants qui se sont occupés des fresques d'Aquilée y ont reconnu la manière byzantine à des caractères bien définis. Cf. P. TOESCA, *Duomo di Aquileia*, pp. 45-46; B. H. ЛАЗАРЕВ, *История*

византийской живописи, Moscou, 1947, p. 155 et bibliographie p. 336, note 170. Rose VALLAND, *Aquilée et les origines byzantines de la Renaissance*, Paris, 1963.

14. La représentation du Christ-Enfant et de la Vierge dans la Purification, sur une fresque de Nérézi, annonce, selon nous, la Vierge dite de la Passion ("Strastnaïa"). Mais, une inspiration dans le sens inverse est également possible (cf. П. Милькович-Пепек, *Умилительные мотивы во византийската уметност на Балканот и проблемот на Богородица Пелагонитиса* dans *Зборник* du Musée archéologique de Skopje, 1958, p. 6-8, fig. 7, 8). Parmi les autres exemples analogues, prenons celui de la Naissance de saint Jean que certains peintres traitent d'une manière presque identique à celle de la Naissance de Marie.



FIG. 4. — a) Détail du Throné, fresque à Nérézi (1164); b) Détail de la Descente de Croix, fresque à la Priblitos d'Ochrid (1295); comparer avec fig. 3.

Il est rare de trouver deux images identiques de la Descente de croix (du type dans lequel G. Millet reconnaissait la dernière étape de l'évolution iconographique de ce thème)¹⁵. Celle de notre icône présente plusieurs particularités : la tête du Christ est en position verticale, et le visage de la Vierge est si rapproché de la joue de Jésus, qu'on n'en voit que la partie gauche (le détail nous semble unique) ; la pose de Jean a été mise en relation avec la pose de Nicodème ; une seule pleureuse¹⁶.

D'autres particularités se manifestent dans le style. Et tout d'abord, on observe une absence d'unité stylistique. C'est ce qu'on trouve, par exemple, en comparant les vêtements de Jean le Théologien et de Nicodème. Les draperies du premier sont fidèles aux usages

15. Cf. E. SANDBERG-VAVALA, *op. cit.*, fig. 248, 249, 383; G. MILLET, *L'art des Balkans*, pl. LXXVII, LXXVIII, LXXXI.

16. L'attitude de cette pleureuse, ainsi que ses vêtements, rappellent la Vierge sur l'icône de Poganovo :

cf. T. GERASIMOV, *L'icône bilatérale de Poganovo*, dans *Cahiers Archéologiques*, 1959, t. X, p. 279-288; A. GRABAR, *A propos d'une icône byzantine du XIV^e siècle au Musée de Sofia*, dans *Cahiers Archéologiques*, 1959, t. X, p. 289-304.

de la fin du XIII^e et du début du XIV^e siècle ; tandis que les vêtements du second rappellent des œuvres des X^e-XI^e siècles ou des peintures du XIII^e archaïsantes. Le style des draperies n'est pas le même non plus, si l'on considère le haut ou le bas de la figure de Joseph d'Arimathie : les plis de la partie supérieure sont plus conventionnels, ceux du bas, plus réalistes et ils laissent paraître la structure du corps. On notera, en outre, le motif du bord ondulé de l'himation, chez Jean et chez Joseph. C'est un motif qu'on connaît surtout au XIII^e siècle, quoiqu'il ait fait son apparition un peu avant, par exemple, chez le Christ à Arilje¹⁷, sur des miniatures du Vatican grec 1153¹⁸, et ailleurs¹⁹.

Le traitement des visages présente aussi assez peu d'uniformité. Il suffit de comparer les visages du Christ et de la Vierge aux visages de Joseph et de Jean. L'expression des premiers est plus sévère et le passage de la lumière à l'ombre est plus brutal ; tandis que sur les seconds on passe de la lumière à l'ombre d'une façon plus délicate, et on ne relève que les traits essentiels du visage. Le modelé des visages du Christ et de la Vierge rappelle celui appliqué aux visages des mêmes personnages sur la belle icône du Crucifiement, à Ochrid, qui est de la seconde moitié du XIII^e siècle. De part et d'autre, sur ces mêmes icônes, on trouve les mêmes petits traits horizontaux sur les pommettes et le contour sinueux de l'œil (qui tendrait à exprimer la tristesse) (fig. 3). A en juger par ces détails, qui leur sont communs, les deux icônes devaient remonter à des dates rapprochées.

Certes, le style des autres figures de notre icône l'apparente à des peintures plus tardives. Mais le modelé des visages de Joseph, de Jean et de Nicodème rappelle plutôt les peintures de la fin du XIII^e et du début du XIV^e siècle. C'est donc à un peintre de Macédoine qui était actif pendant cette période que, tout compte fait, nous pensons attribuer cette icône. Il s'agirait d'un contemporain des célèbres peintres Michel Astrapa, Eutyche et Georges Kaliergis, et d'un artiste dont aucune autre œuvre ne nous a été révélée jusqu'ici. Quel qu'il ait été son nom, c'était un peintre de talent qui a dû jouir d'une renommée certaine, en Macédoine.

Skopje:

P. MILJKOVIĆ-PEPEK.

17. G. MILLET-A. FROLOW, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie*, II, Pl. 97-1.

18. JIA3APEB, *l.c.*, pl. 261.

19. Cf. Petar MILJKOVIĆ-PEPEK, *La formation d'un nouveau style monumental au XIII^e siècle*, dans les

Actes du XII^e Congrès International des Études Byzantines, III, Beograd, 1964, p. 312, fig. 8.

20. V. DJURIĆ, *Ikone Jugoslavije*, Beograd, 1961, pl. V, VI.

RECHERCHES SUR LES ORIGINES DU CRUCIFIX A TROIS CLOUS

par Gérard CAMES

En ce qui concerne la manière dont le Christ est fixé au bois de la croix, les artistes du Haut Moyen Age s'en tiennent toujours au type paléochrétien des quatre clous, en concordance avec la tradition patristique (Justin, Tertullien, Hilaire, Ambroise)¹. Par la suite, au cours du XII^e siècle, tandis que cette formule presque millénaire se perpétue encore, il s'en élabore une autre selon laquelle les pieds du Sauveur se croisent et ne sont rivés que par un seul clou. Phénomène propre à l'Europe occidentale et dont les plus anciennes manifestations, de caractère très sporadique, se situent entre les années 1150 et 1250. Passé le milieu du XIII^e siècle, le nouveau schéma élimine le précédent à peu près définitivement en Allemagne et en France comme en Angleterre et, dans une moindre mesure, en Espagne et en Italie. Succès foudroyant aussi difficile à expliquer que la nature des premières éclosions.

Sur ces origines fort complexes du Crucifix à trois clous, la seule étude d'ensemble demeure, jusqu'à présent, la volumineuse dissertation de K. A. Wirth, intitulée : "Die Entstehung des Dreinagel-Crucifixus", Francfort-sur-le-Main, 1953. Inconnu en France, cet ouvrage très documenté de deux cents pages est assez peu accessible, car il s'agit d'un texte dactylographié. Aussi semble-t-il opportun d'en donner, au préalable, une sorte de compte-rendu critique, auquel viendront s'adjoindre, par la suite, d'autres essais d'explication.

I. — L'ÉTUDE DE K. A. WIRTH : COMPTE-RENDU CRITIQUE.

Dans un avant-propos, l'auteur remarque que les recherches sur la genèse du Crucifix à trois clous, en Allemagne, remontent en fait à plus d'un siècle, puisque dès 1850 Schnaase citait les textes de théologie scholastique relatifs à ce problème. Plus tard, A. Goldschmidt voit l'archétype du Crucifix à trois clous dans un précédent chartrain apparu durant la seconde décade du XIII^e siècle. De son côté, F. Witte tente d'établir des relations avec la mystique franciscaine. Pour H. Wentzel, l'importation du Saint Suaire à Turin en 1204 modifie les données de la Crucifixion : les empreintes corporelles laissées sur le linceul attestent que

1. G. JACQUEMET, article "Crucifiement", dans *Catholicisme. Hier, aujourd'hui, demain*, t. III, Paris, 1952, col. 353.

le Sauveur fut attaché par trois clous à la croix. Cependant, observe K. A. Wirth, la représentation des trois clous dans l'iconographie et la littérature apparaît en Occident non pas après 1204, mais dès le milieu du XII^e siècle, sans parler du fait que, même après l'introduction de cette relique dans le monde latin, on demeurait convaincu que c'était bien plutôt le "Volto Santo" de Lucques qui offrait le "portrait" authentique du Crucifié².

Au point de vue iconographique, on a longtemps considéré avec A. Haseloff que le plus ancien Crucifix à trois clous se trouvait dans le Psautier du Landgrave Hermann de Thuringe à Stuttgart, écrit pour ce prince, sans doute entre 1211 et 1213, à Reinhardsbrunn, dans un monastère fondé par sa famille³ (fig. 1). Cette opinion n'est plus valable depuis que K. A. Wirth a signalé l'illustration de ce motif dès 1149, sur une cuve baptismale de bronze originaire de Tirlemont, près de Namur, actuellement au Musée du Cinquantenaire à Bruxelles (fig. 2).

Commandé à l'orfèvre Ghérardus par Henri, comte de Flandre, alors empereur latin de Constantinople (1206-1216), un reliquaire au Trésor de Saint-Marc de Venise montre aussi le type de Crucifixion à trois clous, et il en va de même encore pour certaines autres pièces portant le nom d'Hugo d'Oignies (au couvent Notre-Dame de Namur).

Toutes ces œuvres rhéno-mosanes se caractérisent surtout par la juxtaposition des jambes et le croisement des pieds : c'est la phase initiale de l'évolution.

Un second stade est représenté par le Psautier du Landgrave Hermann, un vitrail de Bourges (vers 1218) (fig. 3) et deux dessins de l'architecte français Villard de Honnecourt (Paris. B.N. lat. 19093) exécutés avant 1235 (fig. 4) : on y observe pour la première fois le croisement des jambes, la droite passée sur la gauche — c'est l'inverse qui se produit en Angleterre, vers la même époque, dans le Psautier de Robert de Lindeseye, abbé de Peterborough (1214-1222) à la Bibliothèque de la Royal Society of Antiquaries de Londres⁴ (fig. 5). A ce type se rattache par ailleurs une crucifixion espagnole sur bois de la collection Buckingham à Chicago provenant de Bañolasin (province de Gerona)⁵ (fig. 6). Plus tard encore, sur un vitrail de Reims daté de 1241, le Christ aux bras légèrement levés, à la tête un peu penchée vers la gauche, glisse la jambe droite sous la jambe gauche⁶.

Ces deux attitudes possibles des jambes et des pieds procèdent en fait de conceptions esthétiques différentes.

Le canon iconographique des crucifix à trois clous apparus avant ou vers 1200 se distingue par la raideur et la verticalité du supplicé, les yeux parfois encore ouverts, comme à la période "haut-romane", selon une conception purement occidentale.

Dans la seconde variante (croisement des pieds), plus tardive, manifestée après 1200, le type de Crucifixion à trois clous se combine avec le glissement latéral du corps, venu de Byzance : de là le léger repliement des jambes destiné dans une certaine mesure à rétablir l'équilibre des volumes⁷.

A quelque époque qu'ils appartiennent, tous ces Crucifix à trois clous se rattachent à un genre de production régionale très localisée, sans qu'on puisse le plus souvent déceler

2. K. A. WIRTH, *Die Entstehung des drei Nagel-Crucifixus*, Dissertation, Frankfurt-am-Main, 1953 (dactylogr.), pp. 6-9.

3. K. A. WIRTH, *op. cit.*, pp. 17 et 79. Cf. aussi K. KÜNSTLE, *Iconographie der christlichen Kunst*, t. I, Fribourg, 1928, p. 464, qui renvoie à A. HASELOFF, *Eine thüringisch-sächsische Malerschule des XIII Jahrhunderts*, Strasbourg, 1897, p. 1 et pl. VI, n° 15. —

Autres Crucifixions à trois clous en Saxe-Thuringe, plus tardives : A. HASELOFF, *op. cit.*, pl. XXXVIII, n° 87, et pl. XLI, n° 96 (à Hambourg et à Donaueschingen).

4. K. A. WIRTH, *op. cit.*, pp. 17-19.

5. *Ibid.*, pp. 49-50.

6. *Ibid.*, p. 31.

7. *Ibid.*, pp. 167-168.

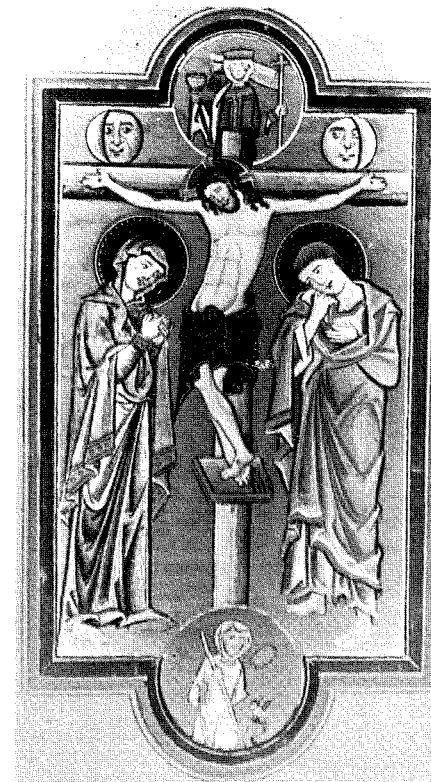


FIG. 1. — Psautier du Landgrave Hermann de Thuringe à Stuttgart fol. 73 v.



FIG. 3. — Vitrail de Bourges.



FIG. 2. — Cuve baptismale de Tirlemont à Bruxelles.

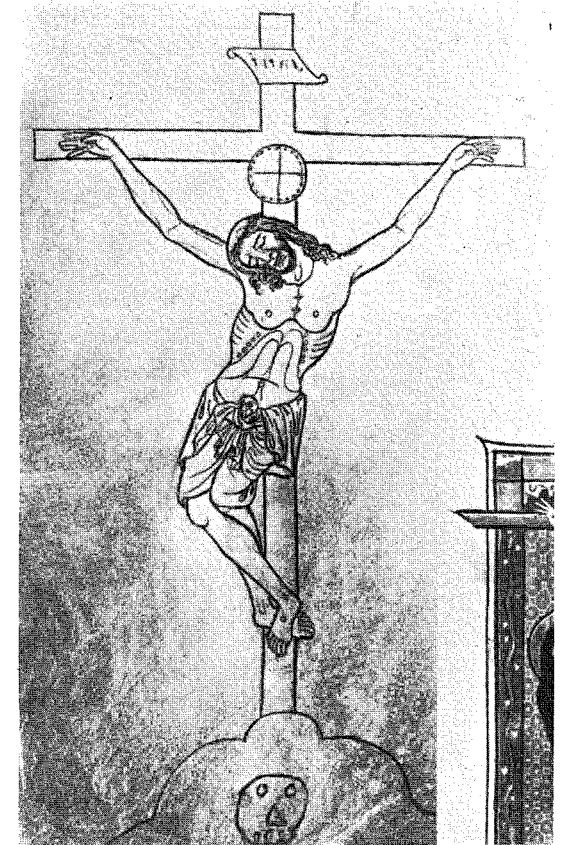


FIG. 4. — Dessin de Villard de Honnecourt.

le moindre courant d'impulsions entre deux secteurs déterminés, ni, en aucun cas, l'existence d'un canevas qui ait pu servir de prototype. Dans la genèse de la nouvelle formule, le Saint-Empire romain germanique l'emporte de très loin sur les autres pays par l'ancienneté et la multiplicité de ses productions. C'est ce qui conduit K. A. Wirth à se demander si l'éclosion du Crucifix à trois clous ne correspondait pas alors à un certain aspect du sentiment religieux allemand⁸.

L'utilisation d'un seul clou pour river les deux pieds procède d'une conception qui devait certainement avoir rencontré une résonance dans les écrits de l'époque. Cependant les témoignages surprennent à cet égard par leur indigence.

Les plus anciens exemples en sont offerts par plusieurs poèmes en langue allemande, en tête desquels figure l'Orendellied ou épopée d'Orendel, roi de Trèves, dont la date de composition remonterait au milieu du XII^e siècle. Mais la rédaction de ce poème ne s'est opérée que beaucoup plus tard. La plus ancienne version, en dialecte de Basse-Alsace, s'en trouvait jadis dans un manuscrit de 1477 détruit, avec l'Hortus deliciarum, dans l'incendie de la Bibliothèque municipale de Strasbourg, le 24 août 1870. Le héros de cette chanson de geste revient de Terre Sainte en compagnie de la princesse Bride, fille du roi de Jérusalem qui la lui a donnée comme épouse — avec, en guise de dot, les reliques du Saint-Sépulcre et, en particulier, les trois clous :

"Sie [Frau Bride] opperte uf die dri Nagel
Die ime durch hende und fusse wurden geslagen"⁹.

L'élaboration et la diffusion de cette épopée en Germanie concorderait chronologiquement avec la mutation iconographique que subit alors en Occident le nombre des saints clous : de quatre dans la Crucifixion, ils passent souvent à trois dans les "Arma Christi" du Jugement dernier, au sein d'une même œuvre artistique. Il en est ainsi pour :

- la croix-reliquaire de Saint-Trudpert, en Forêt Noire, dont le donateur, Gottfried de Staufen, meurt en 1178 ou 1179 ;
- le psautier U.B. Cod. XIII E 14b, 2334 de Prague (salzbourgeois, avant 1174) ;
- le retable en émail de Nicolas de Verdun à Klosterneuburg (1181) ;
- le Clm. 14159 de Munich (Ratisbonne-Prüfening, vers 1170-1185) ;
- le calice de Wilten (donateur : comte Berthold d'Andechs, † 1188) : l'un des valets escortant le Sauveur au Calvaire tient trois clous, tandis que la Crucifixion en comporte quatre ;
- la croix-reliquaire n° 4507 au Musée de Cluny ;
- le psautier pour la reine Ingeborge de Danemark à Chantilly (vers 1200)¹⁰.

Plusieurs autres poèmes, en langue allemande ou latine, un peu plus tardifs, mentionnent expressément le mode de crucifixion à trois clous :

- ainsi la "Vita beatae Virginis Mariae et Salvatoris rhythmica" due à un clerc anonyme d'Allemagne méridionale — et le "Christi Hort" de Gundacker von Judenburg ;

8. K. A. WIRTH, *op. cit.*, pp. 173-174.

9. *Ibid.*, p. 178. — Les deux vers qui suivent (vers 3826-3827) mentionnent la lance et la couronne d'épines. Cf. aussi, pour la datation adoptée par Wirth, H. STEINIGER, "Orendel" (Altdeutsche Textbibliothek 36), Halle, 1935, p. XXVI : plutôt le milieu que la fin du XII^e siècle.

— On s'accorde actuellement à situer l'apparition de l'épopée dans les dernières années du XII^e siècle. Cf. G. EHRISMAN, *Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters*, Munich, 1939, 2^e partie, 1, pp. 338-344.

10. K. A. WIRTH, pp. 196-198.

- les écrits du "pseudo-Bonaventure", un franciscain, et de Berthold de Ratisbonne († en 1272), le seul théologien allemand qui en parle au XIII^e siècle¹¹ ;
- enfin, un poème exaltant les souffrances du Christ en croix, à la manière de Walter von der Vogelweide et longtemps attribué à ce troubadour (vers 1250) : "Man sluoc im drie Nagel durch hende und ouch durch füsse"¹².

Une autre source littéraire concernant la Crucifixion à trois clous, de provenance espagnole, se trouve dans un traité de polémique contre l'hérésie albigeoise, écrite par l'évêque Luc de Tuy, en Galice, vers 1240 : "Adversus Albigenis errores". Le nouveau type iconographique serait, à l'en croire, une création des Albigeois, dans une intention de moquerie sacrilège envers l'Eglise catholique. Mais une assertion de ce genre ne saurait être prise au sérieux, et K. A. Wirth, après avoir signalé le sectarisme flagrant de notre polémiste, remarque avec raison qu'on ne voit vraiment pas comment, dans ces conditions, l'empereur latin de Constantinople Henri aurait pu commander à l'orfèvre Ghérardus une croix-reliquaire d'inspiration hérétique.

Si intéressantes que soient ces sources littéraires, il faut bien reconnaître, avec l'historien d'art allemand lui-même, qu'elles ne sont pas en mesure d'éclaircir de façon satisfaisante la genèse du Crucifix à trois clous. Elles permettent tout au plus, dans une certaine mesure, de reconstituer le climat religieux qui en a favorisé l'apparition¹³. Ne conviendrait-il pas de s'adresser plutôt à des textes non plus littéraires mais liturgiques, pour tenter d'en extraire une argumentation plus pertinente, plus en liaison avec le fond du problème ? C'est alors que K. A. Wirth cite, à ce propos, un texte du cardinal Lothaire Conti (devenu pape sous le nom d'Innocent III en 1198) qui explique le symbole des trois petites croix tracées par le célébrant à l'Offertoire de la messe :

"Ad recolendam vero crucifixionem, quae hora tertia facta est, linguis Judaeorum ter clamantium : Crucifige, crucifige eum (Jh. XIX), sacerdos facit tres cruces super oblatam et calicem cum dixit : Santificas, vivificas et benedixis." (De sacro altaris mysterio, lib. V, c. VII : P. L. 217, col. 894). Les trois petites croix tracées par le prêtre commémorent donc la clameur des Juifs criant trois fois à Pilate : "Crucifie-le", ainsi que la mort du Christ à la troisième heure.

Plus loin, le cardinal Lothaire poursuit sa démonstration en des termes qui seront repris presque littéralement et appliqués au symbolisme des trois clous par Durandus, au début du XIV^e siècle :

Cardinal Lothaire, de sacro altaris mysterio, lib. V, c. IX :

"De tribus cruciatibus quos Christus sustinuit."

"Tres quippe cruces significant tres cruciatus, quos Christus in cruce sustinuit, videlicet passionem in corpore, propassionem in mente, compassionem in corde."

Durandus, Rat. div. off., lib. VI, c. LXXVII parle des trois clous du Christ :

"Significantibus tres cruciatus quos (Christus) in cruce sustinuit videlicet passionem in corpore, passionem in mente, et passionem in corde."

11. *Ibid.*, pp. 181-183.

12. *Ibid.*, p. 179. Cf. aussi F. X. KRAUS, *Der heilige Nagel in der Domkirche zu Trier*, Trèves, 1868, p. 41.

13. Sur l'origine albigeoise alléguée par Luc de Tuy : K. A. WIRTH, pp. 183-186 — voir aussi p. 185 : le motif des trois clous apparaît, dans le traité de polémique, comme un moyen d'intensifier la dévotion popu-

laire, grâce au caractère plus poignant de la Passion : "Ut maiori acerbitate passionis Christi populi devotio excitetur". — Sur la reconstitution du climat religieux, *ibid.*, p. 195 : On assiste alors à une "actualisation plus marquée de la Passion" (ce que signale l'évêque espagnol dans le passage cité plus haut).

Aussi bien, les plus anciens commentaires doxologiques concernant le nombre et le groupement des signes de croix à l'Offertoire apparaissent-ils dès le début du XII^e siècle, sous la plume de théologiens allemands tels que Berthold de Constance. Et K. A. Wirth de conclure : "Nous pensons que la liturgie de la messe fut la source d'où naquit la représentation du crucifix à trois clous"¹⁴.

**

Cette dissertation offre l'intérêt majeur de rassembler une vaste documentation fournie d'une part par les monuments artistiques et d'autre part par les textes religieux et profanes de l'époque. Mais, il faut bien avouer que même les explications par la liturgie, pour ingénieuses qu'elles soient, ne parviennent pas à résoudre le problème si complexe posé par la genèse du Crucifix à trois clous. Aussi est-il nécessaire de compléter par quelques adjonctions nouvelles cet ouvrage de base, qu'il convient d'utiliser, en quelque sorte, comme "rampe de lancement".

La recension analytique très minutieuse des crucifix à trois clous établie par K. A. Wirth semble pour ainsi dire complète. Il y manque toutefois un crucifix en bois polychrome originaire de Suisse alémanique (collection privée, début XIII^e siècle ?) (fig. 7), ainsi que deux miniatures alsaciennes : l'une, de la même époque, dans le Psautier Lichtental 25 de Karlsruhe¹⁵ (fig. 8), l'autre, très probablement du XI^e-XII^e siècle, dans un Missel de Murbach à Colmar (Bibl. Municipale Cod. 443)¹⁶ (fig. 9).

Ce qui fait tout d'abord l'intérêt de cette dernière composition — dessinée à la plume —, c'est son caractère nettement ottonien tardif, alors que le Sauveur y est pourtant fixé à la croix par trois clous. Si la datation n'est pas facile à déterminer, c'est que les opinions des paléographes eux-mêmes divergent sur ce point.

P. Neveux et E. Dacier considèrent les Cod. 443 et 444 de Colmar comme deux missels du XIII^e siècle¹⁷. Or, les deux Crucifixions que renferment ces manuscrits (à trois clous dans le premier, à quatre clous dans le second) se rattachent sans aucun doute à la tradition des sacramentaires de Saint-Gall¹⁸ et évoquent par le style certaines miniatures de la Reichenau¹⁹. Le chanoine Leroquais et, à l'heure actuelle, Ch. Samaran paraissent plus proches de la vérité lorsqu'ils font remonter ces missels, provenant de Murbach, au XI^e siècle²⁰. Peut-être le Ms 443 est-il un peu postérieur et fut-il composé au début du XII^e siècle, à une époque où naissent les ultimes productions de tradition ottonienne. Dans les deux manuscrits, la Crucifixion forme la lettrine T(e igitur), selon un usage suivi dans les sacramentaires depuis

14. K. A. WIRTH, pp. 198-200, et p. 202. — Cf. aussi p. 202 : les premiers éléments de cette forme d'interprétation, selon laquelle le sacrifice de la messe prend une signification commémorative, figurent chez Honorius d'Autun, et leur développement se situe dans la seconde moitié du XII^e siècle.

15. Issu d'un monastère bénédictin (peut-être Murbach), après 1235, f° 6 : H. SWARZENSKI, *Die deutsche Buchmalerei des XIII Jahrhunderts*, Berlin, 1936, fig. 442.

16. f° 16 : peinture à pleine page inachevée : V. LEROQUAIS, *Les sacramentaires et les missels manuscrits des Bibliothèques publiques de France*, t. I, Paris, 1924, p. 132.

17. P. NEVEUX et E. DACIER, *Les richesses des Bibliothèques provinciales de France*, Paris, 1932, t. I, p. 144.

18. Cod. 339 et 341 de Saint-Gall, sacramentaires du XI^e siècle : A. MERTON, *Die Buchmalerei in St-Gallen von neunten bis elften Jahrhundert*, Leipzig, 1923. LXXII, n° 2 et LXXVI, n° 2.

19. Psautier de Karlsruhe Aug. 161 : K. KÜNSTLE, *Die Kunst des Klosters Reichenau im IX und X Jahrhundert*, Fribourg-en-Brigau, 1906, p. 30, fig. 11. — Évangélaire d'Otton III à Munich Clm. 4453 : G. LEIDINGER, *Das sogenannte Evangelarium Ottos III* (Miniaturen aus Hs. der Kgl. Hof-und-Staatsbibliothek in München, Heft I), Munich, 1912, pl. 50.

20. V. LEROQUAIS, *op. cit.*, pp. 131-133. — Ch. SAMARAN et R. MARICHAL, *Catalogue des manuscrits en écriture latine avec indication de date, de lieu et de copiste*, t. V, Est de la France, Paris, 1965, p. 646.



FIG. 5. — Psautier de Robert de Lindeseye à Londres, fol. 35 v.

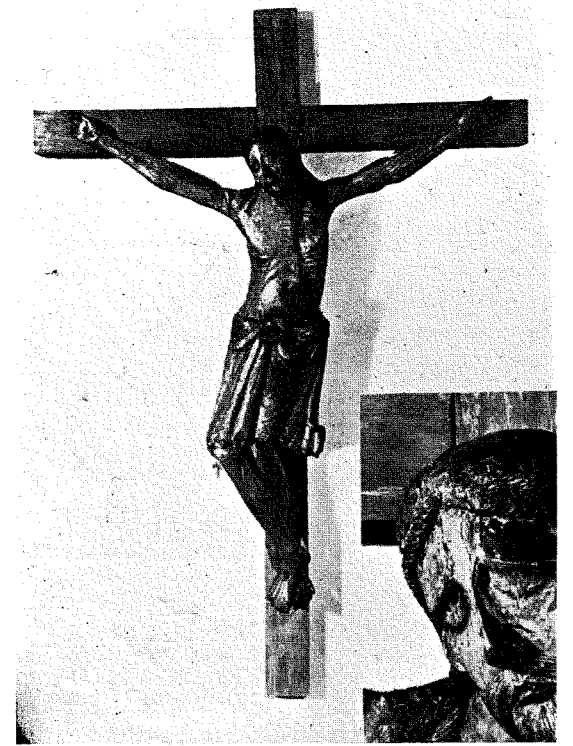


FIG. 6. — Crucifixion espagnole à Chicago.

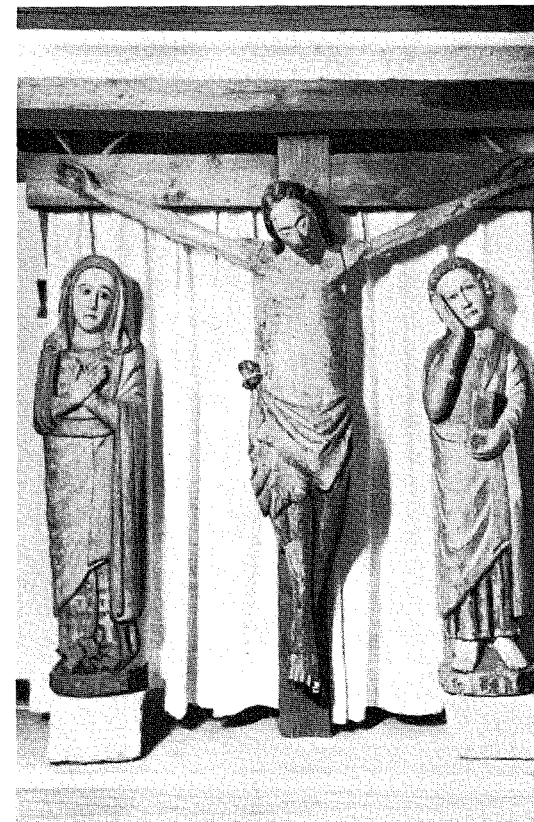


FIG. 7. — Crucifix en bois (collection privée).

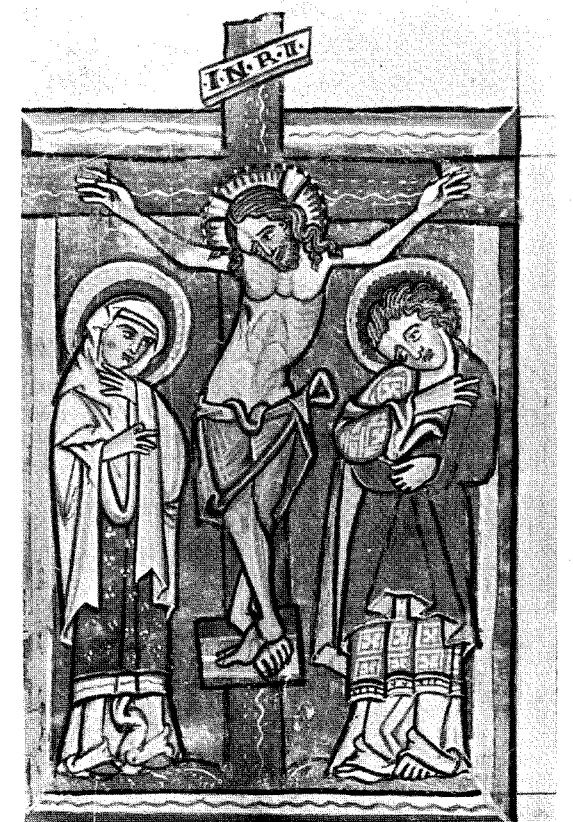


FIG. 8. — Psautier Lichtental 25 à Karlsruhe.

l'époque carolingienne²¹ — et le Christ montre le visage glabre qu'il conserve encore sur des miniatures souabes dans la première moitié du XII^e siècle²². La Bibliothèque Municipale de Colmar possède d'ailleurs un autre missel de Murbach, Cod. 429, orné d'une Crucifixion très byzantinisante des années 1200²³ (fig. 10), et il est difficilement admissible que cette dernière œuvre et la miniature du Cod. 443 puissent être contemporaines.

Il semble bien plutôt que la Crucifixion à trois clous de Colmar (fig. 9) s'intercale chronologiquement entre celle du Cod. 444 (ottonienne) (fig. 11) et celle du Cod. 429 (début du XIII^e siècle) (fig. 10) et remonte en fait aux premières décades du XII^e siècle. Elle serait, en ce cas, de quelques années antérieure au bas-relief de Tirlémont et pourrait avoir été exécutée sous l'abbé Bertolf (1122-1143).

On peut néanmoins se demander, en toute objectivité, si le croisement des pieds fixés par un seul clou ne procèderait pas d'une retouche ultérieure. Le cas s'est produit sans aucun doute pour les Crucifix d'Unterrexingen, de Siegmaringen et de Lichtenstein, par exemple, œuvres du XII^e siècle, conçues à l'origine selon le type à quatre clous²⁴. Mais aucune altération de ce genre ne se décèle sur la composition de Murbach à Colmar.

Le dessin à la plume du Cod. 443 est par ailleurs, de très loin, la plus originale illustration de la Crucifixion dans tout l'art germanique (peut-être européen) avant 1250. A la différence du Lichtental 25 de Karlsruhe, les pieds du Christ ne reposent pas sur un suppedaneum mais sont fixés à même le bois. Le sang en jaillit comme des mains et du côté perforé. Les pouces sont dressés et les autres doigts recroquevillés sous l'effet d'une atroce souffrance. Sur une croix noire et très mince, se détache un corps étrangement svelte et gracile, constellé d'ecchymoses rougeâtres. Ces traces visibles de flagellation, rendues comme les pustules de lèpre sur les miniatures ottoniennes²⁵, sont d'ailleurs tout à fait conformes aux indications des évangiles. Il n'en reste pas moins que leur figuration dans le portrait du Christ crucifié est si exceptionnelle tout au long du Haut Moyen Âge et de l'époque romane qu'elle mérite à bon droit d'être signalée. Le miniaturiste de Murbach rompt avec un usage presque millénaire d'origine hellénistique : celui de représenter le Sauveur crucifié sans la moindre allusion au supplice du fouet qu'il a subi quelques heures auparavant (cf. par exemple le Lichtental 25), par crainte de réalisme. Enfin, le Christ porte un diadème noir très stylisé qui n'est plus une couronne royale, mais qui n'est pas encore la couronne d'épines. Ainsi se renforce le caractère poignant de cette esquisse hors de pair²⁶.

Toujours sur le plan iconographique, en ce qui concerne la présence de trois clous non plus dans les Crucifixions, mais parmi les Instruments de la Passion, on peut ajouter à la liste déjà longue de K. A. Wirth deux autres œuvres allemandes d'époque romane tardive : le Clm. 23093 de Ratisbonne-Prüfening à Munich²⁷, et un Psautier de Fribourg en

21. Cf. le Paris. B.N. lat. 9428 (Sacramentaire de Drogon, vers 850), école de Metz, f° 15v : W. KÖHLER, *Die Karolingischen Miniaturen*, t. III, Berlin, 1960, pl. 79a : image typologique préfigurant le sacrifice de l'Agneau.

22. Exemple : Bible d'Ellwangen (?) à la Landesbibliothek de Stuttgart, Bibl. fol. 60, f° 37^{ra} et 37^{rb} : K. LÖFFLER, *Die schwäbische Buchmalerei in romanischer Zeit*, Augsburg, 1928, pl. 48 a et 48 b (Résurrection du jeune homme de Naïm et Marie-Madeleine chez Simon).

23. Première moitié du XIII^e siècle : V. LEROQUAIS, *op. cit.*, t. II, p. 72. — Reproduction en coul. de la

Crucifixion, f° 65v dans "Annuaire de la Société historique et littéraire de Colmar", 1957, près de la p. 12.

24. K. A. WIRTH, *op. cit.*, pp. 25-26.

25. Exemple : Évangélaire d'Otton III à Munich, f° 97 : G. LEIDINGER, *op. cit.*, pl. 26.

26. Lichtental 25, f° 5 : H. SWARZENSKI, *op. cit.*, fig. 441. D'après M. le Professeur L. Grodecki, le dessin à la plume de Colmar serait plus tardif, en raison du style déjà "gothique" et parce qu'on voit, sur le feuillet, des traces de composition antérieure. Je tiens à le remercier ici de son avis toujours si autorisé.

27. R. BERLINER, *Arma Christi* (Münchner Jb. der bild. Kunst, 1955, pp. 35-152), p. 42.

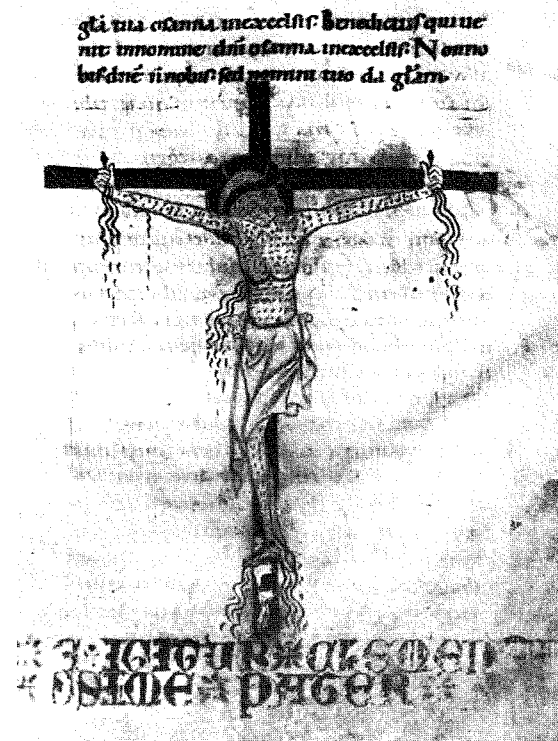


FIG. 9. — Colmar Cod. 443 : Missel de Murbach.



FIG. 11. — Colmar Cod. 444.



FIG. 10. — Colmar Cod. 429 : Missel de Murbach.

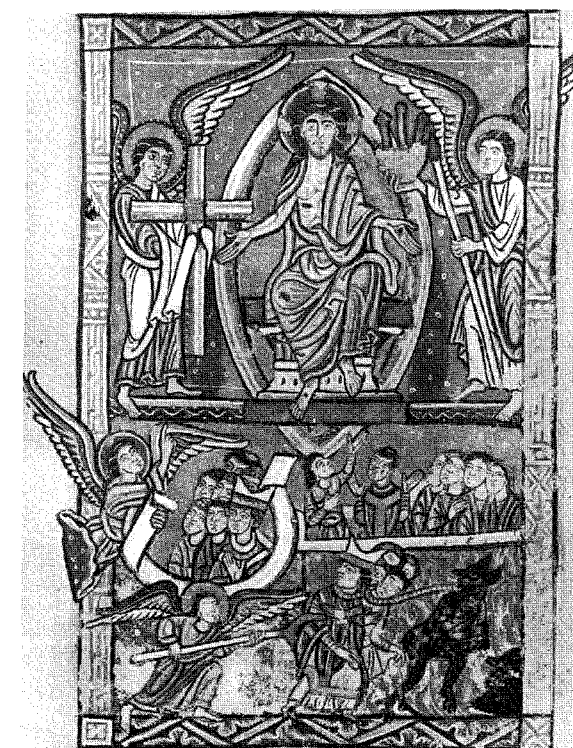


FIG. 12. — Psautier de Pairis à Fribourg-en-Brisgau.

Brisgau illustré sans doute dans l'abbaye cistercienne de Pairis en Haute-Alsace au début du XIII^e siècle²⁸ (fig. 12).

D'ailleurs, l'apparition des trois clous dans la sculpture française est antérieure aux années 1150. Rudolf Berliner observe que dès le second quart du XII^e siècle, ils se profilent sur des bas-reliefs de portail dans les églises de Beaulieu et de Martel, et à Sainte-Foy-de-Conques²⁹. Cette particularité ne viendrait-elle pas des états latins d'Orient fondés par les croisés francs au début du XII^e siècle ?

Assurément, les églises romanes de Terre Sainte ne s'ornent d'aucune sculpture relative aux Instruments de la Passion, et les tailleurs de pierre qui travaillent dans le royaume de Jérusalem sont d'ordinaire des occidentaux³⁰. En revanche, il n'est pas exclu que l'adoption de trois clous dans les "Arma Christi" soit liée à la prétendue découverte de reliques de la Passion par les Croisés en Syrie ou en Palestine. La Sainte Lance tombe entre leurs mains le 14 juin 1098 à Antioche : un pèlerin provençal, Pierre Barthélémy, la met au jour en présence du comte de Toulouse, Raymond de Saint-Gilles, à la suite d'une vision, dans l'église de l'apôtre Pierre³¹. Or, au tympan de l'église de Martel (Lot), elle figure entre les mains d'un ange qui tient aussi par ailleurs les trois clous (fig. 13). Rien n'interdit de supposer que ces derniers furent l'objet d'une "invention" analogue à Jérusalem, par exemple, après la conquête de la ville le 15 juillet 1099, bien que les chroniqueurs n'en soufflent mot.

Quant aux explications de caractère liturgique proposées par K. A. Wirth, le cardinal Lothaire Conti, à la fin du XII^e siècle, ne désigne pas nommément les trois clous, ni même sous une forme voilée. Aussi bien, ce prélat affirme-t-il un peu plus tard dans son sermon "De uno martyre" : "Quatuor clavi sunt, quatuor principales virtutes"³². Il se pose donc, comme la plupart des Pères de l'Eglise, en partisan de la Crucifixion à quatre clous.

II. — LE CRUCIFIX A TROIS CLOUS ET L'OCCIDENT.

Les trois clous et le dogme de la Trinité.

L'élaboration du nouveau motif ne semble donc pas liée à des considérations de symbolisme liturgique, qui ne sont intervenues qu'après coup et peut-être à titre justificatif. Ne conviendrait-il pas de rechercher, à ce point de vue, d'autres affinités possibles avec la symbolique du chiffre 3 ? Les relations qui peuvent rattacher le type iconographique en question au dogme de la Trinité ont été suggérées, mais de manière très évasive, par un théologien américain, J.W. Hewitt, dans un article consacré à l'utilisation des clous dans la Crucifixion :

"I am inclined to think, however, that the dominant reason for the use of three nails is a symbolic and theological consideration. Three is a more obviously sacred number than four. It suggests the Trinity"³³.

Il est symptomatique à cet égard que les trois clous fixant le corps du Sauveur dans le

28. Ms. 24, f° 16 (Jugement dernier), alors que les Crucifixions aux f° 1 (dessin à la plume) et 14 (Beuroner Kunstverlag n° 5210) comportent quatre clous.

29. R. BERLINER, *op. cit.*, p. 42, n. 135.

30. P. DESCHAMPS, *Terre-Sainte romane* (Nuit des Temps, 21), 1964, pp. 244-259.

31. R. GROUSSET, *Histoire des Croisades et du royaume franc de Jérusalem*, t. I, Paris, 1934, pp. 102-103.

32. F. X. KRAUS, *op. cit.*, p. 26, n. 4.

33. J.W. HEWITT, *The use of nails in the Crucifixion* (The Harvard theological Review, Cambridge Mass. Harvard University Press, 1932, pp. 29-45), p. 33.

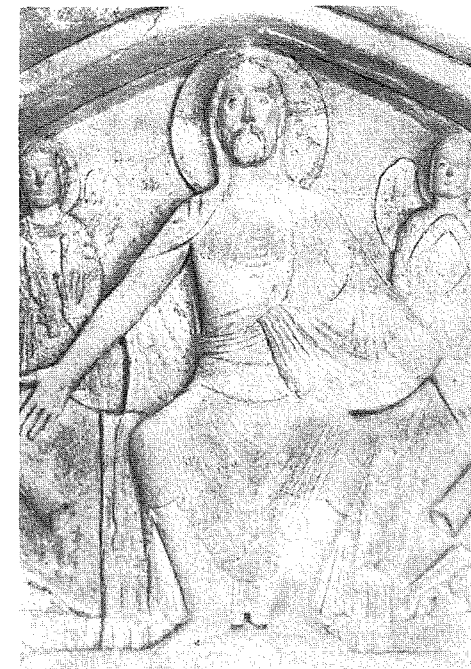


FIG. 13. — Martel, tympan du portail.



FIG. 14. — Psautier du Landgrave Hermann de Thuringe à Stuttgart, fol. 171 v.

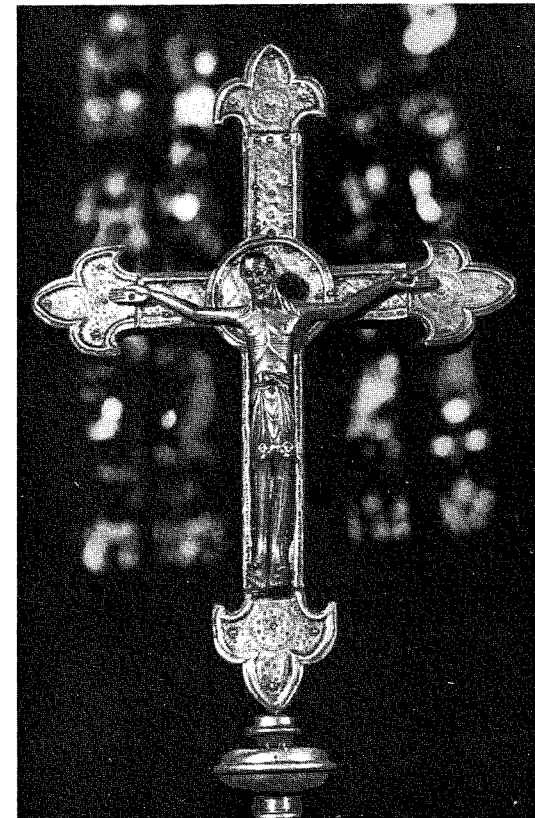


FIG. 15. — Crucifix en bronze à Aix-la-Chapelle.

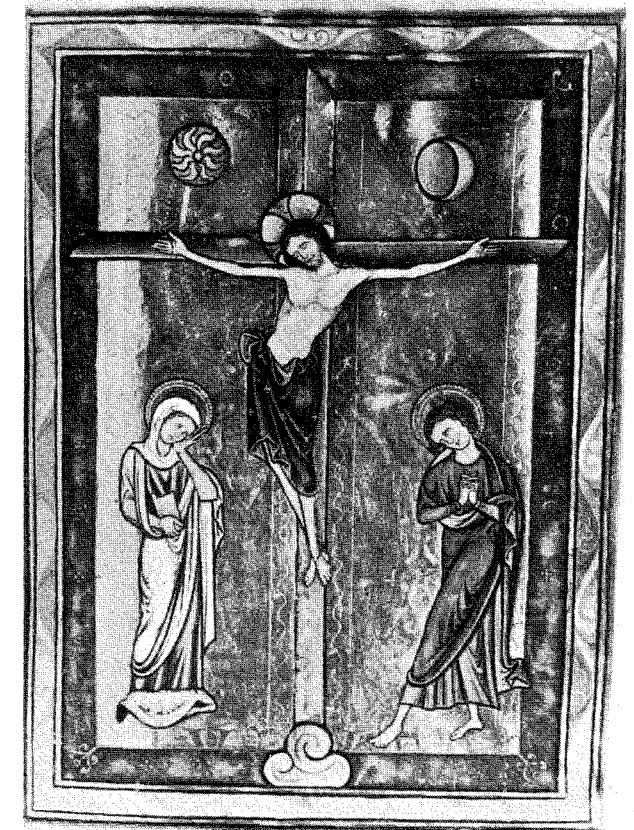


FIG. 16. — Psautier de Peterborough à Cambridge.

Psautier du Landgrave Hermann de Thuringe à Stuttgart³⁴ (fig. 1) et dans le Psautier de Robert de Lindeseye à Londres³⁵ (début du XIII^e siècle) (fig. 5) forment les sommets d'un triangle équilatéral : allusion vraisemblable à l'égalité parfaite du Père, du Fils et du Saint-Esprit. — Le manuscrit de Stuttgart renferme d'ailleurs une autre Crucifixion, intégrée à une représentation de la Trinité : Dieu le Père, assis sur un trône, tient la Croix à quatre clous sur laquelle le Christ vient d'expirer, assisté par la Colombe de l'Esprit-Saint³⁶ (fig. 14).

De la région rhéno-mosane, où prit naissance la nouvelle formule, provient également un curieux crucifix en bronze conservé à Aix-la-Chapelle : certes le Christ y est fixé par quatre clous, mais chaque main et chaque pied comportent six doigts. On peut y voir une évocation subtile des vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse adorant l'Agneau Mystique³⁷, mais aussi une illustration fort originale rattachée au symbolisme du chiffre trois dans la Crucifixion (fig. 15). Le dogme de la Trinité est, semble-t-il, très en honneur dans le cercle des théologiens latins au début du XII^e siècle, si l'on en juge d'après Rupert de Deutz³⁸.

Le croisement des jambes : de la mesure hellénistique à l'expressionnisme du roman baroque.

Le croisement des jambes observé dans les Crucifixions à trois clous tardives se rencontre dans certaines illustrations byzantines d'un autre thème, à portée trinitaire, le Baptême du Christ. Le corps du Sauveur s'y montre, comme toujours, entièrement nu. La manière dont les jambes se croisent à Byzance à partir du XI^e siècle, puis à Salzbourg et en Rhénanie, est un rappel de sa progression à travers les eaux du Jourdain, mais aussi un procédé destiné à sauvegarder la pudeur du Christ désireux de voiler sa nudité. Le croisement des jambes se substitue au geste de la main gauche masquant le sexe sur les documents de tradition syro-cappadocienne³⁹. — Certains textes littéraires occidentaux relatant une scène de Crucifixion à trois clous (pseudo-Anselme, pseudo-Bonaventure) insistent eux aussi sur la nudité du Seigneur qui l'oblige à croiser les jambes (et les pieds), par souci de décence. Le témoignage le plus significatif en la matière est celui de la "Vita Beatae Virginis Mariae et Salvatoris Rhythmica" (Allemagne méridionale, début du XIII^e siècle), où le Christ nu est crucifié à terre avec trois clous. Les bourreaux voudraient fixer chaque pied séparément, mais n'y parviennent pas, tant leur victime s'y oppose :

"... Illos [pedes] clavis cum duobus affigere volentes,
Sed Jesus genu cum genu tegebat occultando
Humanam verecundiam, cum cruce crus velando
Quia nudus totus erat..."⁴⁰.

La question serait de savoir si le Crucifié était réellement ceint d'un pagne au Golgotha, comme dans la plupart des représentations de l'art chrétien médiéval. Il semble bien, en fait, qu'il était nu, car les évangélistes ne précisent nulle part qu'on lui ait laissé une pièce d'étoffe

34. F^o 73^v : A. HASELOFF, *op. cit.*, pl. VI, n° 15.

35. F^o 35 : P. THOBY, *Le Crucifix*, pl. XCI, n° 204.

36. F^o 171^v : A. HASELOFF, *op. cit.*, pl. XI, n° 20.

37. S. MELIKIAN, *Le Trésor de Charlemagne* (Réalités, n° 233, juin 1965, pp. 80-87), reproduction en couleur p. 87, commentaire p. 86.

38. *De Trinitate et operibus ejus...* : MIGNE, P.L. 167, col. 199-1827.

39. Sur le croisement des jambes du Christ baptisé et l'origine byzantine de ce motif : A. HASELOFF, *op. cit.*, p. 119. — Cf. aussi sur l'ensemble de la question G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile*, Paris, 1916, pp. 170-174 sqq.

40. K. A. WIRTH, *op. cit.*, p. 181.

autour des reins, mais qu'il fut dépouillé de ses vêtements. C'est d'ailleurs ainsi qu'il est représenté aux II^e-III^e siècles sur trois gemmes chrétiennes, dont l'une en provenance de Gaza. Le "subligaculum" n'apparaît que plus tard, entre autres sur les portes sculptées de Sainte-Sabine à Rome⁴¹. Les artistes cessent donc très vite de respecter la vérité historique. Quant aux textes littéraires du XIII^e siècle qui viennent d'être cités, ils reviennent par contre aux indications fournies par les Ecritures, en concordance avec le célèbre psaume de David XXII, 17.

Dans la Crucifixion, comme dans le Baptême du Christ, le croisement des jambes atteste, en tout cas, une survivance de l'esprit hellénistique. Sur le plan de l'esthétique, il s'agit là d'une attitude "plastique", plus harmonieuse, plus élégante que la juxtaposition en vigueur jusqu'alors. Mais en même temps, elle ouvre la voie à certaines variations susceptibles d'accentuer davantage encore le caractère pathétique du Christ mort sur la Croix, en liaison avec le déhanchement latéral, l'affaissement de la tête et la saillie des muscles abdominaux (provoquée par le coup de lance) que combinèrent les Byzantins au XI^e siècle et, à leur suite, les Allemands après les années 1150⁴².

Sur ce point, la nouvelle posture du Christ en croix, bien plus répandue en Germanie que partout ailleurs, s'accorde à merveille avec le maniérisme du roman-baroque allemand. Elle parvient à porter jusqu'à son paroxysme l'atrocité des souffrances endurées par le Sauveur supplicié. Le croisement des jambes, d'abord étendues, puis un peu repliées, apparaît comme un complément des notations byzantines. Ce qui semble corroborer une telle constatation, c'est l'aspect très byzantinisant des Crucifixions à trois clous qui décorent le Psautier du Landgrave Hermann de Thuringe à Stuttgart (fig. 1), et le Psautier de Robert de Lindeseye à Londres (fig. 5).

Peu à peu, se substitue ainsi au Christ-roi un Christ de douleur. Jusque-là, les artistes le représentaient comme s'il se tenait debout, les deux pieds rivés parallèlement au bois de la croix, les bras presque toujours à l'horizontale, dans un comportement qui demeurerait pour ainsi dire "royal" par delà le dernier soupir⁴³ : par sa mort et par sa résurrection, ne terrasse-t-il pas le prince des Ténèbres ? (cf. la Descente aux Enfers). A partir du moment où les pieds se croisent, perforés par un seul clou, le Sauveur est véritablement "suspendu" à la Croix : fruit merveilleux du "lignum vitae", grâce à qui les hommes rachetés retrouveront le paradis perdu. Dès le début du III^e siècle, Tertullien glorifie l'arbre de souffrance auquel est suspendue la Vie, utilisant les textes de l'Ancien Testament qui en esquissent comme une préfigure :

"Et lignum, inquit, adtulit fructum suum (Joël, II, 22). Non illud lignum de paradiso quod mortem dedit protoplastis, sed lignum passionis Christi, unde vita pendens a vobis credita non est. (Deut. XXVIII, 66)"⁴⁴.

Suspendu au bois de la Croix, le Christ du Codex 443 à Colmar (fig. 9) surprend par une extrême sveltesse, une minceur inquiétante des bras, une grande fantaisie dans le drapé du pagne, qui pourraient évoquer l'expressionnisme des enlumineurs anglo-normands au temps

41. *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, par Dom LECLERCQ, t. III, 2^e partie, fig. 3356 (Gemme de Gaza) et fig. 3357-3358 (les deux autres gemmes). — Subligaculum à Sainte-Sabine, *ibid.*, fig. 3377.

42. Exemples byzantins : G. MILLET, *Recherches...*, fig. 450, entre autres. A Salzbourg, ex. : Clm. 23339 de Munich : G. SWARZENSKI, *Die Salzburger Malerei*,

Leipzig, 1908-1913, fig. 245. — En Rhénanie : ex. Evangélistaire de Spire à Karlsruhe : O. HOMBURGER, *Das Evangelistar des Speyerer Domes*, Leipzig, 1930, pl. 23 en coul.

43. Cf. H. WENTZEL, *Miscellanea*, dans "Neue Beiträge zur Archäologie und Kg. Schwabens" (Festschrift Julius Baum), Stuttgart, 1952, pp. 40-42), p. 41.

44. MIGNE, P.L. 2, col. 675.

des Plantagenets⁴⁵. L'étroitesse anormale de la croix à Colmar se trouve plus tard dans le Psautier de Robert de Lindeseye à Londres (fig. 5) et dans le Psautier de Peterborough au Fitzwilliam Museum de Cambridge (début du XIII^e siècle)⁴⁶ (fig. 16). Il y a lieu de rappeler ici une intéressante suggestion du Docteur P. Thoby à propos du crucifix à trois clous : entre la faible largeur du bois et le croisement des pieds observés sur ces miniatures, il s'établirait peut-être un rapport de cause à effet⁴⁷. De fait, on peut concevoir que le corps du Christ ait subi, de la part de certains miniaturistes, un étirement et un amaigrissement qui provoquèrent peu à peu un rétrécissement de la croix, puis, par manque d'espace, le croisement des pieds l'un sur l'autre et le recours à un seul clou pour les fixer.

III. — RELATIONS AVEC LE THÉÂTRE BYZANTIN.

Même si le type du Crucifix à trois clous demeure inconnu des artistes grecs, et surgit dans divers pays d'Europe occidentale en une série discontinue de créations proprement régionales, échelonnées à la fois dans le temps et dans l'espace, sans connexions apparentes, il n'en demeure pas moins que ses origines profondes résident à Byzance et au sein du monde oriental. C'est là que les créateurs latins ont puisé l'essentiel de leur inspiration.

La relique du Saint Suaire (attestant le croisement des pieds) est acquise au V^e siècle par l'impératrice Eudoxie lors d'un séjour à Jérusalem⁴⁸.

L'un des premiers poètes à chanter le Crucifix à trois clous est Nonnos de Panopolis (Haute-Egypte), grec converti qui, vers 410, compose une "Paraphrase du saint évangile de Jean" : il y décrit les pieds du Christ repliés l'un sur l'autre

Ποσσὶν ὁμοπλεξέεσσιν

et fixés par un seul clou : ἄξιγι γόμφῳ⁴⁹.

Dans la "Caverne au Trésor" (évocation du Saint Sépulcre), œuvre syrienne attribuée à saint Ephraïm (IV^e siècle), mais qui remonte sans doute au VI^e, "trois clous furent enfoncés dans le corps de Notre-Seigneur, deux dans ses mains et un dans ses deux pieds"⁵⁰.

L'épopée du roi Orendel — ou de la Sainte Tunique — dérivée du roman grec d'époque tardive "Apollonios de Tyr", se rattache elle aussi à ce contexte géographique de l'Orient byzantin⁵¹, et il en va de même pour le "Χριστὸς πάσχων", célèbre drame liturgique grec du XI^e-XII^e siècle où le Christ est crucifié avec trois clous.

Cette pièce, que l'on donnait dans la nef de Sainte-Sophie à Constantinople, était-elle récitée ou jouée ? Il est impossible de le préciser. Par contre, il est certain qu'on ne la doit pas à saint Grégoire de Nazianze, comme on l'a longtemps cru, mais à un humaniste anonyme qui vivait au temps des Comnènes, selon l'opinion la plus courante. La croix du Christ y est désignée par le qualificatif "τρισηλον" "à trois clous", au vers 1487 :

"γυμνὸν, τρισηλὸν κείμενον ξύλῳ λαβὼν"

45. P. THOBY, *op. cit.*, n° 203.

46. *Ibid.*, p. 133, reproduction n° 203 (Psautier de Peterborough à Cambridge).

47. *Ibid.*, p. 129.

48. H. WENTZEL, *Miscellanea*, p. 42.

49. F. X. KRAUS, *Der heilige Nagel*, pp. 19-20. — *Lexicon für Theologie und Kirche*, t. VII, Fribourg,

1962, col. 775, article Naegel. — P. THOBY, *Le Crucifix*, p. 4. — Cf. Migne, P.G., 43, col. 901B (Paraphrase XIX, 90-96).

50. C. BEZOLD, *Die Schatzhöhle*, Leipzig, 1883, p. X (datation) et p. 66.

51. G. EHRISMAN, *op. cit.*, p. 340.

(traduction latine : "nudum tribus clavis fixum accipiens") dans une tirade de Joseph d'Arimathie⁵².

Un bon tiers du drame procède en droite ligne de la tragédie grecque classique : les vers en sont empruntés au Prométhée et à l'Agamemnon d'Eschyle, ainsi qu'à sept pièces d'Euripide. Avec beaucoup de science et d'ingéniosité, le compilateur les altère légèrement pour les adapter au cycle de la Passion⁵³. Sans doute, Prométhée enchaîné est-il considéré par ce Byzantin, à la suite des Pères de l'Eglise, comme une préfigure du Christ crucifié⁵⁴. Peut-être les trois clous mentionnés dans le "Χριστὸς πάσχων" se trouvaient-ils également dans la tragédie d'Eschyle. Le Titan, souffrant lui aussi pour avoir trop aimé l'humanité, est encloué, par l'intermédiaire de chaînes, à un piton par Héphaistos qu'assistent Force et Violence, au cours du prologue. Les deux chaînes enserrant les bras et l'anneau encerclant ses jambes sont rivés au roc par des clous, et il n'est pas impossible qu'il y en eût autant que d'entraves, autrement dit trois⁵⁵.

Le jeu liturgique byzantin, qui n'a pas eu d'influence sur les artistes grecs dans ce domaine, n'aurait-il pas déterminé en revanche l'éclosion du Crucifix à trois clous en Occident ?

Dans la plupart des Passions en langue allemande, élaborées à partir de 1350 environ — la plus ancienne est celle de Francfort-sur-le Main —, le Christ est crucifié à terre avec trois clous⁵⁶.

Or, les premières Passions occidentales apparaissent dès le XII^e siècle. Un chroniqueur de Thann (1190) en signale une jouée chaque année à Haguenau en l'honneur de la Couronne d'épines, de la Lance, d'un Clou et d'un fragment de la vraie Croix que l'empereur Frédéric Barberousse y avait fait exposer dans une chapelle édifiée par ses soins dès 1153⁵⁷. D'autre part, l'abbaye bénédictine du Mont-Cassin possède un drame latin de la Passion rédigé vers 1160 et comportant une suite de douze scènes, du marché conclu entre Judas et Caïphe jusqu'aux lamentations de Marie au pied de la Croix⁵⁸. Le Christ y était-il crucifié avec trois clous ou avec quatre ? On ne sait. Cependant, les poèmes occidentaux du XIII^e siècle feraient plutôt pencher pour la première solution. Le "Dialogus Beatae Mariae et Anselmi de Passione Domini", attribué à saint Anselme de Cantorbury († 1109), mais sûrement plus tardif, confirme aussi cette conjecture. L'œuvre en question s'apparente aux écrits du Piémontais Ogerius de Trino, abbé de Locedio (qui vécut de 1136 à 1214)⁵⁹. Dans cet opuscule, la Vierge Marie décrit à Anselme les péripéties du crucifiement à trois clous, dont la mise en scène annonce à bien des égards celle des Mystères :

"Post hoc deposuerunt crucem super terram et eum desuper extenderunt, et incutiebant primo unum clavum adeo spissum quod tunc sanguis non potuit emanare ; ita vulnus clavo replebatur. Acceperunt postea funes et traxerunt aliud brachium filii mei Jesu, et clavum secundum ei incusserunt. Postea pedes funibus traxerunt et clavum acutissimum incutiebant"⁶⁰.

52. MIGNE, P.L. 38 (col. 133-338), col. 255. Cf. F. X. KRAUS, *op. cit.*, p. 19, n. 3 : référence erronée (ce n'est pas le vers 1463, mais le vers 1487). Sur la datation du drame et la question de savoir s'il était récit ou joué : H. KINDERMANN, *Theatergeschichte Europas*, t. I, Salzbourg, 1957, p. 225.

53. H. KINDERMANN, *op. cit.*, p. 225.

54. Cf. par exemple Tertullien : L. SECHAN, *Le mythe de Prométhée*, Paris, 1951, pp. 15-16.

55. Cf. ESCHYLE, t. I, texte établi et traduit par P. MAZON, Coll. Budé, Paris, 1963, pp. 160-164.

56. G. DURIEZ, *La théologie dans le drame religieux au Moyen Age*, thèse de Lettres, Lille, 1914, p. 419.

57. M. BARTH, *Die Herz-Jesu Verehrung im Elsass*

vom 12 J. bis auf die Gegenwart, Fribourg, 1928, p. 20. — L. SIG, *Das geistliche Schauspiel im Elsass*, Strasbourg, 1906, pp. 23-24.

58. O. JODOGNE, *Recherches sur les origines du théâtre religieux en France*, "Cahiers de civilisation médiévale", t. VIII, 1965, pp. 179-180.

59. H. BARRÉ, *Le Planctus Mariae attribué à saint Bernard* ("Revue d'ascèse et de mystique", t. 28, 1952, pp. 243-266), pp. 253-254 et 266. Je dois ce renseignement à l'amabilité de M. le Professeur Chatillon, que je tiens à remercier très vivement.

60. MIGNE, P.L. 159, col. 271-290 : chapitre X "De crucifixione et crucis erectione", col. 282-283.

Le texte si explicite du pseudo-Anselme, qui se vante "d'avoir vu le premier ce qu'aucun Evangile n'a décrit"⁶¹, incite à rechercher dans le théâtre religieux du XII^e siècle les origines du Crucifix à trois clous. Tout se passe comme si l'auteur du dialogue avait assisté à une mise en scène de ce genre pour un Jeu de la Passion, et avait voulu en laisser une minutieuse description. La Crucifixion qu'il relate ne serait-elle pas affiliée au "Χριστὸς πάσχων" ? Rien n'interdit de supposer que le drame byzantin exerça dans ce domaine une influence sur le théâtre occidental. V. Cottas, qui le tenait pour une œuvre du IV^e siècle, réellement écrite par saint Grégoire de Nazianze, prétendait qu'il avait été diffusé à travers toute la chrétienté, sous forme de transcriptions⁶². Sans aller aussi loin, on peut admettre néanmoins que les croisés et pèlerins anglais, français ou allemands, passant par Constantinople pour se rendre en Terre Sainte, ont fort bien pu assister à des représentations de cette pièce dans la nef de Sainte-Sophie et y remarquer l'utilisation, insolite pour eux, des trois clous dont ils auraient rapporté l'idée dans leurs pays.

Le choix de la basilique impériale comme lieu de représentation est d'ailleurs bien antérieur à l'époque des Comnènes. A la fin du X^e siècle, tandis que le drame liturgique est encore inconnu en Occident, tout au moins sous forme scénique, Liutprand, évêque de Crémone, ambassadeur de l'empereur germanique Otton I à Constantinople (968), s'offusque de voir Sainte-Sophie métamorphosée en théâtre⁶³. Par ailleurs, un manuscrit du XIII^e siècle, à la Bibliothèque palatine du Vatican, nous a transmis les rôles principaux d'une Passion byzantine en dix scènes — de la Résurrection de Lazare à l'Incrédulité de Thomas — et l'on admet que ce drame était joué dès le X^e-XI^e siècle à Sainte-Sophie ou dans une autre église de la capitale⁶⁴. Les clercs qui interprètent ces pièces à Constantinople commettent des abus, se servent de masques comme dans les tragédies antiques, revêtent des costumes militaires, se transforment pour les besoins de la cause en quadrupèdes, par exemple en ânes : c'est ce que condamne, en particulier, le patriarche Basalmon, au XII^e siècle⁶⁵, dont les imprécations laissent présager celles des papes Innocent III (1207) et Grégoire IX (1234) lancées pour des motifs analogues contre des clercs acteurs de jeux liturgiques en Occident⁶⁶.

Parallélisme frappant qui rend très vraisemblable l'influence du théâtre byzantin sur le théâtre latin, en ce qui concerne spécialement la Crucifixion à trois clous. Plusieurs arguments pourraient être invoqués en faveur d'une telle impulsion :

a) Aux XI^e et XII^e siècles, le répertoire iconographique et la technique artistique de Byzance se sont répandus en Europe occidentale. Or, art et théâtre religieux vont alors de pair dans toute la chrétienté, et il est probable que les apports de Constantinople, héritière de la culture antique dans tous les domaines, y compris celui du théâtre, se firent sentir aussi parfois dans la mise en scène des drames liturgiques occidentaux. C'est ce qu'a d'ailleurs démontré récemment H. Kindermann : d'après lui, le théâtre grec du Haut Moyen Age devait fatalement jouer un rôle d'intermédiaire entre la tragédie grecque de l'Antiquité et les jeux liturgiques latins du XII^e siècle⁶⁷.

b) De fait, le théâtre byzantin est antérieur au théâtre occidental, comme l'atteste entre autres la représentation scénique au VII^e siècle d'une homélie composée sur l'Annonciation par le

61. Cf. E. ROY, *Le Mystère de la Passion en France du XIV^e au XVI^e siècle*, "Revue bourguignonne", t. XIII, 1903, nos 3-4, p. 93.

62. V. COTTAS, *L'influence du drame "Christos Paschon" sur l'art chrétien d'Orient* (thèse complémentaire, Paris, 1931), p. 69.

63. H. KINDERMANN, *op. cit.*, p. 212.

64. *Ibid.*, p. 225.

65. *Ibid.*, pp. 212-213.

66. *Ibid.*, p. 301 et pp. 511-512.

67. *Ibid.*, p. 226.

patriarche de Constantinople Germain (634-733)⁶⁸. Par ailleurs, le "Χριστὸς πάσχων" lui-même semble être apparu quelques décades avant le dialogue "De passione Domini" du pseudo-Anselme. De toutes manières, à l'époque où l'on joue ce drame byzantin, il n'existe rien d'analogue en Occident, où le cycle de la Rédemption n'inspire, en matière de jeu liturgique, que la Visite des Saintes Femmes au Tombeau⁶⁹. C'est le glorieux jour de Pâques que l'on y célèbre alors et non pas les souffrances du Vendredi Saint.

Il se pourrait donc que la Crucifixion à trois clous soit venue enrichir le théâtre religieux d'Occident autour des années 1150, au lendemain de la seconde croisade. Cet apport byzantin à la culture latine coïnciderait chronologiquement avec la grande expansion que connaissent à ce moment, en Europe, les techniques de l'art grec posticonoclaste.

Ce qui ne laisse cependant pas d'être troublant, c'est que rien n'atteste la représentation d'une Crucifixion à trois clous en Occident avant les mystères allemands des XIV^e et XV^e siècles, mis à part peut-être le témoignage du pseudo-Anselme. Il faudrait en conclure que ce genre de représentation avait probablement cours en Occident depuis le milieu ou la fin du XII^e siècle, mais qu'il s'agissait en quelque sorte d'une tradition orale créée et perpétuée par la force de la coutume, et fixée beaucoup plus tard seulement sous une forme rédigée (c'est le processus qu'on observe pour l'épopée d'Orendel, composée au XII^e siècle et rédigée au XV^e).

c) Enfin, on connaît un drame où l'influence du théâtre religieux byzantin s'est réellement exercée en Occident : celui du Jeu des Prophètes, à Saint-Martial de Limoges (vers 1200)⁷⁰.

CONCLUSION

En dernière analyse, ce qui rend très difficile une telle enquête, c'est l'aspect complexe que revêt la genèse de la nouvelle formule. Pourquoi celle-ci surgit-elle en Europe occidentale et seulement au XII^e siècle ? Pourquoi s'enracine-t-elle en Germanie plus profondément que dans les pays voisins ? Pourquoi se substitue-t-elle au type de Crucifixion à quatre clous à partir de 1250 ? Autant de questions qui ne peuvent être tranchées de façon satisfaisante. Il apparaît en tout cas que les arguments de caractère liturgique, théologique, ou esthétique ne sauraient fournir la clé du problème, car ils ont dû se développer a posteriori, après l'apparition du Crucifix à trois clous et comme pour la justifier aux yeux de l'Eglise, le Crucifix étant un objet de culte.

Il semblerait bien plutôt que cette mystérieuse création soit plus ou moins subordonnée à l'évolution du théâtre religieux européen et à une diffusion possible du "Χριστὸς πάσχων" en Europe occidentale dans le contexte des seconde et troisième croisades et des pèlerinages en Terre Sainte. Quant au passage du théâtre à l'iconographie, si le motif du Crucifix à trois clous se manifeste seulement à cette époque et non pas auparavant, c'est qu'il devait s'inscrire dans le courant de concepts allégorico-mystiques (à la fois vulgarisés par les théologiens et illustrés par les artistes) où se complait alors la pensée religieuse du monde occidental. C'est aussi parce qu'il ne pouvait être élaboré que par des peintres ou des sculpteurs en pleine possession de leurs facultés et capables de transposer à leur guise n'importe quel schéma.

68. *Ibid.*, p. 510.

69. O. JODOGNE, *op. cit.*, pp. 1-3.

70. H. KINDERMAN, *op. cit.*, p. 238.

Or, ce n'est qu'au XII^e siècle qu'ils parviennent réellement à une telle maîtrise. A ce point de vue, l'image de la Crucifixion à trois clous peut être mise en parallèle avec celles de l'Eglise montée sur l'animal du Tétramorphe, et de la Synagogue prostrée sur l'ânesse, au Golgotha : autres tentatives d'enrichir la signification du thème (mais en conservant l'ancienne formule de Crucifixion à quatre clous) apparues presque en même temps en Rhénanie (*Hortus deliciarum*)⁷¹ et en France (vitrail à l'abbaye Saint-Rémi de Reims)⁷². Le motif de l'ânesse provient probablement d'un drame liturgique. Il est un autre jeu, le "Ludus de Antechristo", composé à Tegernsee en Bavière, vers 1160, qui inspire sûrement plusieurs miniatures de l'*Hortus*⁷³.

Aussi, n'est-il pas impossible que ce soit — tout bien pesé — le spectacle familier d'une Crucifixion à trois clous dans un drame liturgique latin de la Passion imité de Byzance qui ait contribué à l'élaboration et à la cristallisation de ce nouveau type iconographique, destiné au plus brillant avenir, en Occident.

Strasbourg.

Gérard CAMES.

71. W. NEUSS, *Das Buch Ezechiel im Theologie und Kunst bis zum Ende des XII Jahrhunderts*, Münster i. W., 1912, p. 242, fig. 49.

72. Ch. J. CONNICK, *Adventures in light and colour*, New York, 1937, pl. 33.

73. Jeu de l'Antéchrist : MIGNE, P.L. 213, col. 947-960. — *Hortus* : STRAUB-KELLER, *Herrade de Landsberg. Hortus deliciarum*. Strasbourg, 1879-1899, pl. LXIII et LXIV.

A NOTE : THE MISSING MODEL OF THE SAINT-JULIEN DE TOURS FRESCOES AND THE ASHBURNHAM PENTATEUCH MINIATURES

by Annabelle Simon CAHN

It has recently been shown by Professor André Grabar that the artists working on the late eleventh century frescoes of the abbey church of St. Julien in Tours were directly inspired by the so-called « Ashburnham Pentateuch » (Paris, Bib. Nat., Nouv. acq. lat. 2334)¹. He noted that the surviving miniatures corresponded to the wall painting fragments², but scenes of the Adoration of the Golden Calf, Moses breaking the Tablets of the Law (Ex. xxxii. 18, 19) and the Execution of the Idolators by the Levites (Ex. xxxii. 27-29), still to be seen at St. Julien, did not figure among the manuscript pages in its present state. Professor Grabar conjectured that the missing scenes were contained on an additional page still in the manuscript at the time of the execution of the frescoes³. Basing himself on compositional elements evident on the other pages, he proposed two sound hypotheses : if the illustration was divided into three registers, the preferred format of the manuscript, the scenes would have been arranged with Moses on Mount Sinai above, Moses breaking the Tablets of the Law in the middle range and the Execution of the Idolators below ; if the illustration had but two registers, Moses on Sinai would have appeared above and the two other scenes below. According to Grabar, this page would have probably filled the lacuna between folios 69 v and 70⁴.

The widow of the folio still survives, though barely distinguishable from other, more modern parchment strips inserted into the binding to hold loose single pages in place. Nestled between folios 133 v and 134, the widow is distinguished by a clean but irregular edge. It was removed some time between the painting of the St. Julien frescoes and Lord Ashburnham's purchase in 1847, as the foliation does not account for the page. Evidence of this fragment had already been noted by Quentin, who described it as a « talon où l'on voit un grand vase, les fers de lance d'une troupe armée et des bords de vêtements »⁵.

1. A. GRABAR, *Fresques romanes copiées sur les miniatures du Pentateuque de Tours*, Cahiers Archéologiques, tome IX, 1957, pp. 329-341, this being a brilliant elaboration of a connection first observed by M. WEBBER, see Dominguez BORDONA, J., *Die Spanische Buchmalerei vom Siebten bis Siebzehnten Jahrhundert*, 2 Band, München, Firenze, 1930, p. 45, note 3.

2. *Ibid.*, p. 331.

3. *Ibid.*, p. 332.

4. *Ibid.*, p. 338.

5. QUENTIN, DOM HENRI, *Mémoire sur l'établissement du texte de la Vulgate*, 1^{re} Partie, Octateuque, *Collectanea Biblica Latina*, Vol. VI, Rome, Paris, 1922, p. 425.

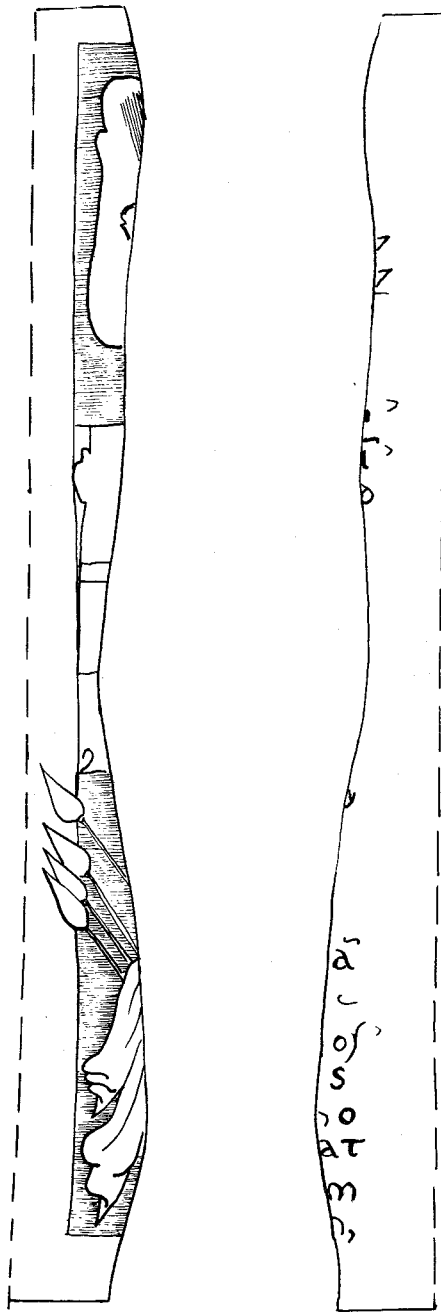


FIG. 1. — Paris, B.N. Nouv. acq. lat. 2334, recto and verso of the widow.

6. WAETZOLDT, Stephan, « Systematisches Verzeichnis der Farbnamen », in *Quellengeschichtliche Untersuchungen zur « schedula Diversarum Artium » des Theophilus: Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, Vol. III/IV, 1952-53, pp. 150-158, see p. 151 where such a color is called « veneda ».

7. See folios 25 and 58 and the Canon Tables, von

The missing illustration can be reconstructed through the existing evidence at St. Julien in Tours, the layout of the page can be ascertained by comparison with the manuscript's other miniatures and the original position of the folio can be determined.

At first glance, the page fragment is coloristically stratified in three distinct bands roughly dividing it into thirds (Fig. 1). Reading from top to bottom, the uppermost third is composed of an ochre kidney shaped surface with an ultramarine blue meant-to-be-grey⁶ object projecting from the right side. The whole appears against a carmine red ground. Various elements comprise the middle register. A band drawn in white with a pale ochre strip below gives the impression of a torus and base and would correspond to the « grand vase » of Quentin's description. The remainder of the band of white and yellow strips with gold-yellow decorative details comparing favorably, though not directly, with other architectural elements found in the manuscript decoration⁷. Below, the most complex and intelligible remains are found. Four spearheads, mentioned by Quentin, of the same whitened ultramarine blue as above, protrude outside the frame of the miniature. Their shafts, painted against a translucent crimson ground, disappear behind two fragments of white and ultramarine drapery.

Turning to the frescoes at St Julien, the heretofore uncorrelated scenes, though badly damaged, still survive behind the organ loft on the Western wall. An opportunity to examine these works⁸ confirmed Grabar's observations⁹ that the Monuments Historiques relevé made by Yperman in 1894 is iconographically reliable in most details. It is far superior to the more recent drawing in the possession of the Monuments Historiques made by Denuelle, and can justifiably be employed in place of the obstructed mural (Fig. 2). Reading from left to right, with the exclusion of the outermost scenes, the missing episodes appear on the lower register.

Allowing for stylistic differences between manuscript and fresco, several elements are comparable. The

8. I wish to thank M. le Curé LEBIDEAU of St. Julien in Tours for allowing me to climb behind the organ to study the fragmentary remains at first hand.

9. GRABAR, *op. cit.*, p. 329.

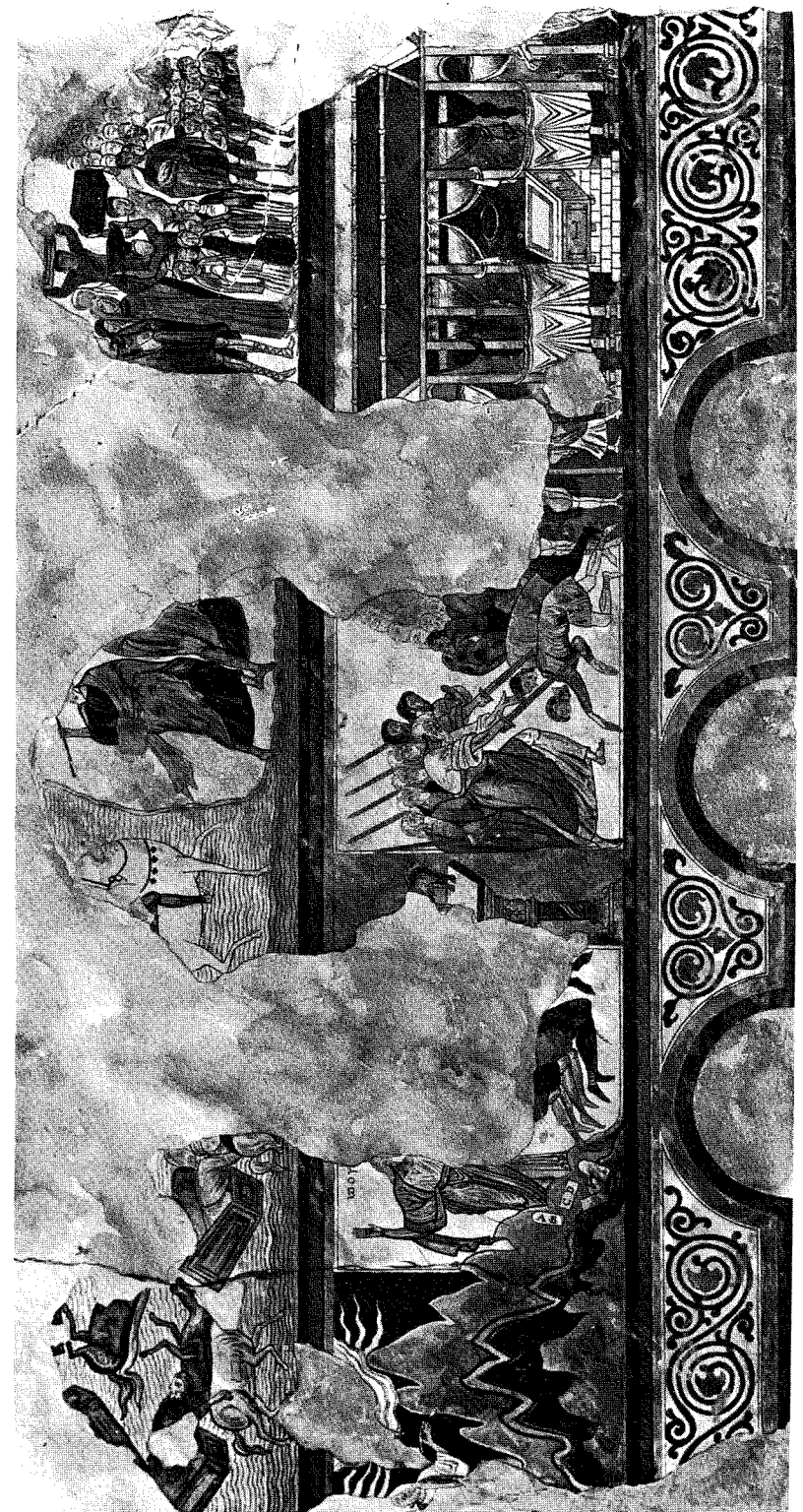


FIG. 2. — Tours, St. Julien, relevé of 1894 by Yperman. Monuments historiques, Paris. Photo: Archives Photographiques.

spearheads and flying drapery of the parchment strip relates to the portion of frescoes wall devoted to the Execution of the Idolators, though the motion implied by the garments in the manuscript is absent at St. Julien. This can be explained by a constriction in composition made necessary by the endeavor to incorporate all the elements of the illustration on the small wall. Failure to include all of the details satisfactorily is particularly noticeable with the figure of the Levite closest to the frame. His body and weapon are barely squeezed within the border to prevent the scene from spilling over to the left.

The relationship of the fresco to the Pentateuch page appears somewhat more enigmatic. Professor Grabar had already noted that the frescoes were modified to the horizontal from a vertical orientation in response to the frieze-like character of the wall composition¹⁰. In view of the compositional procedures evident on other pages of the manuscript¹¹, and in light of the remaining, fragmentary widow, one must conjecture that the fresco artist further modified his model and inverted the scenes of the Worshipping of the Golden Calf and Moses breaking the Tablets of the Law. Since the amount of fresco space given to these two scenes equals the depiction of the «Execution», it would seem that the manuscript illustration originally was disposed in two registers read counterclockwise from top to bottom. It began with Moses' descent and was punctuated by the altar with the Golden Calf in the upper register and contained the Execution of the Idolators in the lower register. What survives on the widow is a portion of the altar and several Levites.

The fragment cannot be assumed to be in its original position, now inserted after the existing text to Num. xxi. 21, but must be a folio from Exodus. With few exceptions, the illustrations in the Paris manuscript immediately follow the text to which they refer. If the fragment conforms to this pattern, then it must be considered as one of the two missing folios between 83 v and 84, corresponding to the text describing the missing episodes, Ex. xxxii. 26-Ex. xxxiii. 18¹². Though evidences of script survive on the verso of the parchment fragment (Fig. 1), they are not extensive enough to provide concrete additional information in positing the page more specifically, and one can only make further conjecture as to which of the two missing folios this fragment might be¹³.

10. *Ibid.*, p. 332.

11. The artist or artists of the Pentateuch tended to organize the illustrations so that episodes could be consecutively read either as an inverted «S» (Fol. 10 v, 68, 76), or a modified version of a circular composition. With the exception of fol. 18 v, which combines two circles, perhaps justified by the inclusion of two unrelated series of episodes on the same page, most pages employing the simple circular composition read in a counterclockwise direction beginning from the upper right hand corner and sometimes revolving around a central figure or scene. This last device, is common in such Late Antique works as the Alexander mosaic in Beyrouth and the Dominus Julius mosaic in Tunis.

In one or two places the artists of the manuscript made compositional changes while the miniatures were being painted. This is most evident on the remaining Creation page (Fol. 1v). Next to each figure of God, a second near-identical figure has been painted out. Slight color variations can be seen on the verso, but the drawing is most clearly seen from the recto side when held to the light.

12. The lacunae in Exodus are numerous, but only those pages from the episodes of the Crossing of the Red Sea to the end of the book of Exodus will be considered here. Allowing for innumerable abbreviations and an average line count of 38 lines per page, one can determine, in a general way, the relationship between text and illustration. Thus the gaps between 69v-77 were most likely filled by text alone. In the same way, lacunae between 67v-68, 70v-71 and 83v-84 were only partially filled with text. In view of the relationship of text to illustration the last mentioned lacuna seems the most likely place for the fragment.

13. One can ascertain that the final letters do not correspond to the letter formations of endings of words in the final sentences of the missing passages, thus making it questionable whether the page can be considered as the second of the two folios. In addition, since the illustration corresponds more precisely to the passages of Ex. xxxii. 26-35, which comprises the first third of the missing text, it seems more likely that our fragment was the first of the two folios.

Whatever its original condition and position, one must recognize that the removal of the folio was the last and least dramatic act which transformed the Paris Pentateuch from a large picture book to a fragmentary patchwork of interspersed scenes.

Newhaven Conn.

Anabelle S. CAHN.

FOUILLES DE LA COUR DE LA MADELEINE A NARBONNE

(Stratigraphie des couches profondes)

par Jean LACAM, Conservateur du Musée de Toulon

(suite de l'article paru dans les *Cahiers
Archéologiques*, Tome VIII, 1956)

Niveau V (voir plan et coupe).

Le niveau peut se diviser en deux époques d'utilisation Va et Vb. Sur ces deux sols, les tessons trouvés sont wisigothiques et gallo-romains, sans qu'il soit possible de faire une différence dans les dates d'utilisation. Vraisemblablement le plus profond Vb est le sol correspondant à la création de l'église Saint-Rustique au V^e siècle. L'autre niveau Va a subi une surélévation pendant la période wisigothique. Peut-être à l'arrivée des wisigoths ?

— *Sol Va*. A cette époque nous notons l'utilisation de la citerne ovale H et des piliers F et F', la construction d'un mur de retenue de terre, à un seul parement en petit appareil (voir en K sur le plan) que les travaux postérieurs ont sectionné en plusieurs endroits. Ce mur en accord avec les piliers F et F' sur lesquels il s'appuie semble être conçu pour être un escalier de sortie de l'église Saint-Rustique, le niveau de la cour étant plus élevé que le niveau de l'église.

Les destructions faites au moment de la construction de la cave et de l'escalier de descente ne permettent pas d'éclairer de façon plus précise cette transformation faite à l'époque Va. Ce sol retrouvé de façon fragmentaire ne nous permet pas, pour cette époque d'en voir l'utilisation complète.

— *Sol Vb*. L'époque du sol Vb est caractérisée par la construction des piliers F et F', l'utilisation de la citerne ovale et du pilier G ainsi que le mur N.-O. découvert par l'abbé Sigal (Rapport du 20 Janvier 1935).

Les piliers F et F' sont fondés sur une base de moellons, ayant 1 m de côté et 0 m 30 de hauteur, sur cette base, le départ du pilier était composé de deux pierres taillées hautes chacune de 0 m 33, la dernière ayant 0 m 63 de côté¹.

En partant des piliers F et F'², nous avons constaté que dans la cave du Palais des Archevêques, les bases des piliers des voûtes du Palais étaient fondées à la même hauteur et construites de la même façon³.

1. Mesure que l'on retrouve sur tous les piliers, quelle que soit leur époque.

2. Des fragments de marbre de revêtement et l'appar-

rence fruste des piliers F et F' font penser qu'ils étaient habillés de marbre.

3. Sur les indications de M. BOURELY, architecte des M.H.

L'emplacement des piliers retrouvés dans les sous-sols du Palais est restitué sur le plan, il est à remarquer que les distances entre les piliers se reportent de façon régulière.

D'après la disposition du sol (béton de 0 m 10 d'épaisseur), un gros mur gallo-romain du III^e siècle a été utilisé au V^e siècle ainsi que le pilier G.

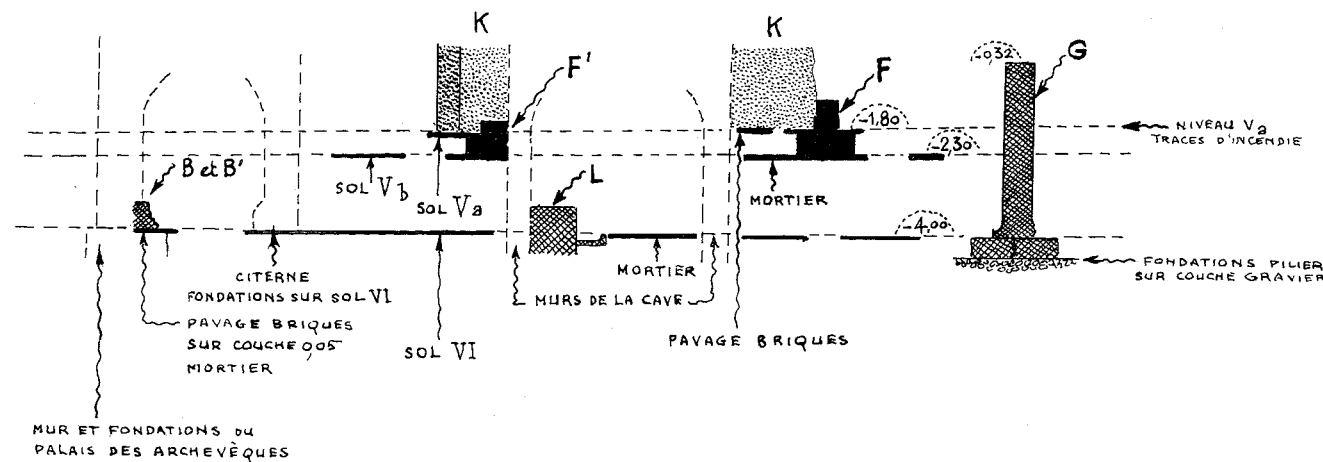


FIG. 1. — Stratigraphie des couches profondes (Cour de la Madeleine à Narbonne).

Niveau VI (voir plan et coupe).

Le sol du niveau VI se retrouve sur toutes les parties de la Cour où nous avons fouillé. Les fouilles précédentes n'étant pas descendues au-dessous de ce niveau. L'abbé Sigal qui avait dégagé la partie N.-O. de la Cour de la Madeleine décrit dans son rapport, un puits avec niche et margelle, appuyé sur un mur gallo-romain qui traverse la cour du Nord à l'Ouest. Malheureusement il n'a pu dégager les angles Nord et Ouest de ce mur, ces angles se trouvant sous des constructions. Au Nord, la Cathédrale, au Sud, le Palais des Archevêques. Un mur dégagé par nos soins sous le Palais des Archevêques pourrait bien être, d'après sa direction S.-O., le retour du mur N.-O.

Le sol du niveau VI, du N.-O. au S.-E. est composé de briques et de mortier formant une sorte d'aggloméré très dur et difficile à attaquer au pic. A ce sol est rattaché le pilier G qui garde à sa base une moulure montrant qu'il était utilisé sans aucun revêtement, ainsi que deux autres bases de pilier retrouvées dans la citerne voûtée (B et B'). Ces bases moulurées ne portaient pas de revêtement. Au S.-E., dans la cave, nous avons pu mettre à jour un mur gallo-romain L, qu'une canalisation faite de tuiles à rebord suivait à sa base, cette canalisation que nous avons pu voir sur toute sa longueur provenait de la citerne ovale.

Que peuvent bien signifier tous ces restes de constructions enchevêtrées à un point défiant toute imagination ?

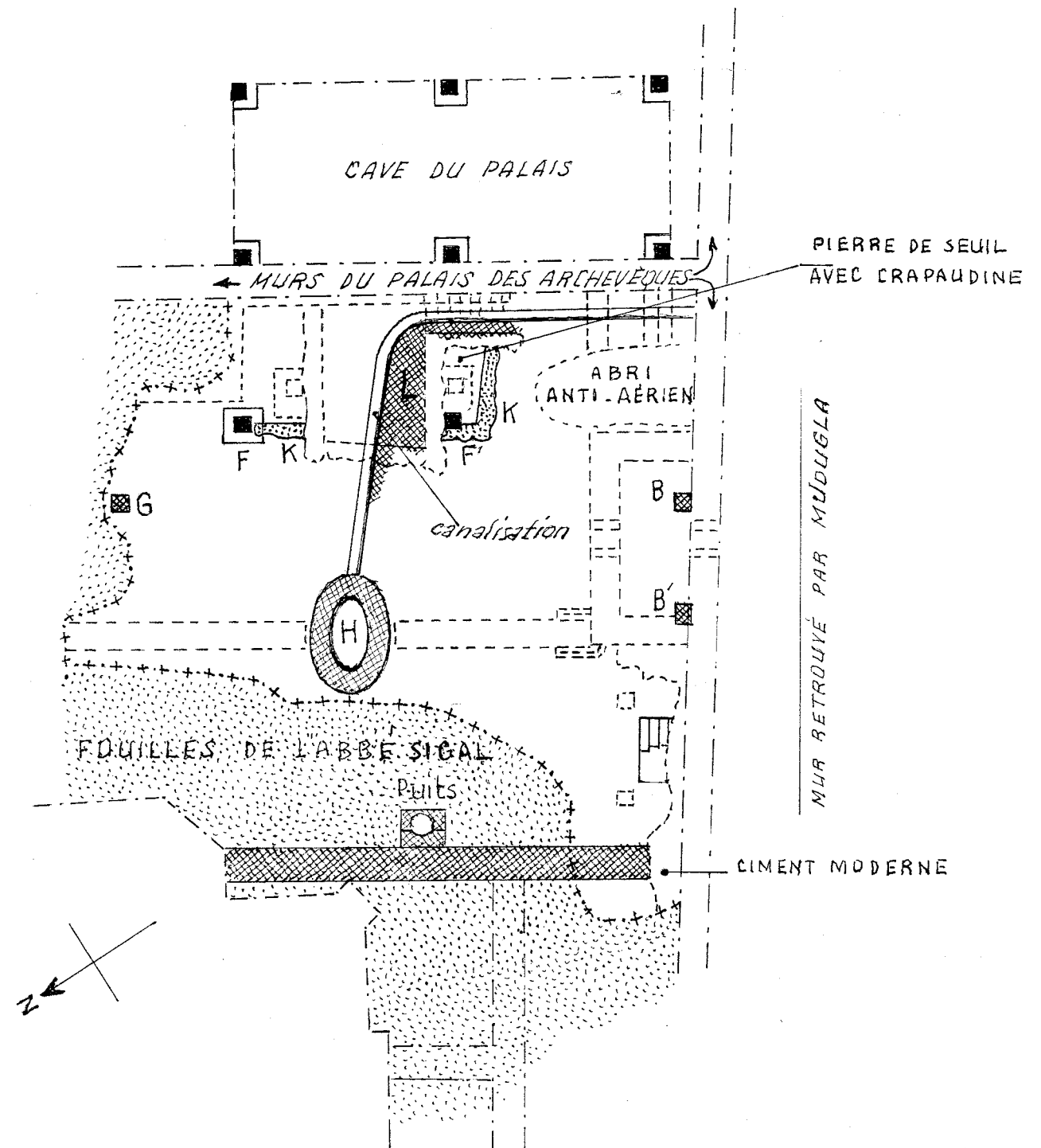


FIG. 2. — Plan Général des Fouilles de la cour de la Madeleine à Narbonne.

Nous allons essayer, avec l'aide de l'abbé Sigal d'apporter un peu de clarté sur cet emplacement sacré du centre de Narbonne. Nous pensons que les restes que nous avons trouvés dans le niveau VI, M. Jougla, au S.-O. et l'abbé Sigal au N.-O. proviennent de la basilique constantinienne du IV^e siècle. Le mur et son puits à margelle et les trois piliers retrouvés seraient les restes de l'atrium de l'église. De cette église rasée jusqu'aux fondations, il ne resterait de visible actuellement que le mur d'angle et sa canalisation. Il est probable que si nous n'avions pas été gênés par le mur de la cave et la sortie du musée archéologique, nous aurions retrouvé l'autre mur symétrique. Tout à côté de ce mur nous avons trouvé une pierre de seuil avec butée et crapaudine. Nous le signalons en pointillé sur le plan. Sous le Musée Archéologique si les recherches étaient possibles on devrait retrouver les traces de la première église de Narbonne dont la nef parallèle à la Rue Droite, comme le dit l'abbé Sigal, serait orientée du N.-E. au S.-O.⁴.

L'ÉGLISE SAINT-RUSTIQUE

Le site de la Basilique.

L'église édifiée par l'évêque Rustique de 442 à 445, se trouvait d'après le Père Laporte et le Père Piquet⁵ sur l'emplacement de la Cour de la Madeleine et du Tinal du Chapitre, situé au nord de cette dernière, c'est-à-dire au N.-E. de l'église carolingienne et à l'Est de la cathédrale gothique. Elle aurait été orientée, non vers l'Est, mais vers le Nord. Cette donnée traditionnelle s'accorde avec la topographie et l'histoire des lieux confirmée par les découvertes archéologiques. Une découverte capitale faite au XVII^e siècle a confirmé l'existence de la basilique latine sur le côté Nord du quartier épiscopal.

A quelques mètres du pied même de l'abside gothique, dans la Cour de la Madeleine, et sur l'emplacement où furent élevés au début du XVIII^e siècle les écuries de l'archevêché, fut exhumé le célèbre linteau dédicatoire de la basilique latine. Ce linteau nous a fourni, en plus de l'indication du site, les détails chronologiques architectoniques les plus précieux sur le monument. Il nous apprend, en plus des dates de constructions, les noms des constructeurs et des promoteurs de l'œuvre et nous laisse entrevoir le plan basilical que d'autres éléments conservés, colonnes et bases de colonnes, ornements, nous permettent de rattacher à l'ordonnance des basiliques romaines du V^e siècle.

Nous savons ainsi que le 13 Octobre 442 le prêtre Ursus et le diacre Hermès firent commencer la démolition de la primitive église constantinienne ruinée par un incendie et que sur son emplacement Rustique posa le premier bloc des fondements de la nouvelle basilique, le 18 Novembre suivant.

4. L. SIGAL, *Les Premiers Temps Chrétiens à Narbonne*, dans *Bulletin de la Commission Archéologique de Narbonne*, 1947.

5. *Ibid.*

Les murs des nefs latérales furent élevés pendant les années 442 et 443 et les travaux de l'abside, commencés le 9 Octobre 443 par le diacre Montanus. La mise en place des colonnes et l'élévation des murs gouttereaux de la nef, ainsi que l'élévation de l'arc triomphal de l'abside durent avoir lieu au cours de l'année suivante, puisque nous trouvons une base de colonne portant la date du 1^{er} Juillet 444. Enfin, l'aménagement intérieur et la décoration qui devait être riche comme celle des basiliques de l'époque, furent achevés au cours de l'année 445, le linteau dédicatoire fut placé le 29 Novembre 445 sur le portique de l'église terminée.

Avec ces précisions, l'inscription nous donne la liste malheureusement incomplète des personnages qui ont contribué par leurs offrandes à l'érection de l'édifice. Parmi eux se trouve le préfet des Gaules Marcellus, les évêques Vénérius et Dynamius. Ce linteau nous apprend que l'édifice comportait une abside, et qu'il était construit sur le plan basilical. Il pouvait être comparé à Saint-Laurent-hors-les-murs, à Rome (432-440) ou Saint-Martin de Tours consacré en 470, ou encore à l'église Saint-Pierre de Vienne, à peu près de même date que Saint-Rustique et dont on peut voir encore la magnifique ordonnance, malgré les mutilations du Moyen Age.

Essayons, avec l'aide de l'abbé Sigal, et de nos récentes découvertes, de décrire cette basilique.

La Cour de la Madeleine couvre une partie de l'atrium de l'église Saint-Rustique qui devait se trouver exactement sur les mêmes limites que l'atrium de l'église constantinienne. Les piliers que nous attribuons à l'atrium constantinien ont vraisemblablement servi pour l'atrium de Saint-Rustique, je veux parler des piliers B et B' et G, ainsi que du gros mur N.-O., reconnu par L. Sigal comme étant du III^e siècle. L'atrium aurait été fermé au S.-O. par le mur retrouvé par M. Jougla et le mur N.-E. ne serait autre que celui découvert par L. Sigal devant l'abside de la Chapelle de l'Annonciade et qui aurait servi par la suite de mur au cloître carolingien. Le Palais des Archevêques aurait pour mur S.-E., le mur primitif de l'église Saint-Rustique.

Ayant délimité l'atrium, nous remarquons deux bases de piliers placés à 4 m en avant de ce mur. Ce sont les piliers F et F'. Nous pensons qu'ils faisaient partie du portique d'entrée de l'église et qu'ils supportaient le linteau dédicatoire retrouvé au XVII^e siècle.

Si l'on adjoint à notre découverte, les bases de mêmes dimensions retrouvées dans la cave et servant de support aux voûtes du Moyen Age, il est possible de restituer l'apparence de l'église Saint-Rustique. Passant par le portique, nous pénétrons dans le bas côté Nord, d'après les fondations, nous pouvons penser à un mur épais, les piliers M, M', M'' soutenant des pilastres ou des colonnes engagées.

L'ordonnance basilicale séparée par des files de colonnes, comme le suggère l'abbé Sigal est possible à Narbonne, mais nous pensons plutôt à des piliers avec revêtements de marbre, à cause de la distance entre les piles et le nombre très grand de fragments de plaques de marbre trouvés à la base des piliers.

La décoration faite de revêtement de marbre devait être riche. Nous avons remarqué l'emploi de marbres différents : rouge veiné de blanc, rouge veiné de noir et blanc, noir veiné de jaune, ainsi que du marbre blanc sans veinures. Nous n'avons pas retrouvé de cube de mosaïque au cours de cette fouille, par contre nous avons pu voir de nombreux fragments de plâtre peint qui nous ont fait penser que la décoration haute était peinte à fresque. Malheureusement aucun motif n'est tombé entre nos mains.

Il est certain que l'église Saint-Rustique possédait quelques-unes des dispositions inté-

rieures des basiliques romaines, c'est-à-dire en avant de l'abside, le prébystérium surélevé par quelques degrés au-dessus de la nef centrale et sans doute prolongé dans la nef centrale par une plateforme sur le devant de laquelle se tenait l'Ambon ou chaire à prêcher.

L'abbé Sigal parle de la découverte d'un fragment de beau marbre blanc qui devait constituer la partie supérieure d'un pilier, probablement le départ de la rampe d'un escalier montant à l'Ambon. Nous avons dans notre fouille, également trouvé de nombreux fragments de marbre blanc uni qui devaient provenir d'une clôture de marbre ou cancel délimitant le niveau surélevé à la hauteur de l'Ambon.

Un beau monument de l'église Saint-Rustique a été retrouvé en 1636 dans la démolition de la tour Moresque, c'est la reproduction de l'église constantinienne du Saint-Sépulcre⁶. Ce petit monument en marbre de 1 m 24 de haut, devait contenir des reliques provenant de Jérusalem, peut-être était-il antérieurement dans la crypte que les fouilleurs travaillant dans la Cour de la Madeleine n'ont pas encore localisée.

La localisation de l'atrium, la découverte de l'emplacement du portique et d'une petite partie du bas-côté, devraient donner l'envie de remettre à jour l'édifice complet qui doit se trouver actuellement recouvert du N.-E. au S.-O. par le foyer municipal et le cellier du Chapitre, bâtiments tous deux parallèles à la Rue Droite. Des fouilles entreprises dans l'ancienne Cour de la Pomme pourrait donner de bons résultats et faire connaître le pavage de l'église et les traces des supports de la nef.

La découverte des cryptoportiques par l'architecte Nodet, ajoutée aux vestiges de l'atrium de l'église Saint-Rustique doterait Narbonne d'un des plus beaux ensembles gallo-romain existant en France. Cet appel ne devrait pas laisser insensible la Direction des Monuments historiques.

Toulon.

Jean LACAM.

6. L. SIGAL, *Un Reliquaire du V^e siècle*, dans *Bulletin de la Commission Archéologique de Narbonne*, t. XVI, I, 1924.

DEUX PLATS EN ARGENT DE HAUTE ÉPOQUE BYZANTINE TROUVÉS EN BULGARIE

par Todor GERASIMOV

Il s'agit de deux plats en argent munis d'estampilles de contrôle qui proviennent de la Bulgarie du Nord. Ils ont été découverts accidentellement. L'un d'eux a été malheureusement endommagé, après sa découverte : celui qui l'avait trouvé en a détaché la partie périphérique, pour l'utiliser en tant qu'argent. Nous avons publié¹, voici des années, un dessin à l'encre de Chine de ce qui reste de ce plat. On n'en trouve pas davantage de photographie, dans le *Corpus* des objets en argent bizantins avec estampille de Madame Cruikshank Dodd². C'est depuis peu seulement que nous avons pu nous procurer des photographies des deux côtés de ce fragment du plat, et nous sommes contents de pouvoir les publier présentement, d'autant plus que nous avons pu récemment apporter quelques corrections au déchiffrement des monogrammes et des noms qui figurent sur les estampilles.

Le plat a été trouvé près du village Svetlen, district de Popovo, au Nord-Est de la Bulgarie. Il se trouve actuellement au Musée de la ville de Razgrad. Étant donné l'absence de la partie périphérique du plat, on n'en connaît pas le diamètre, ni le profil de son bord extérieur. Il est muni d'un pied circulaire très bas, de 13 cm de diamètre.

Le milieu du plat est décoré d'une croix allongée dans le sens de la hauteur qui est inscrite dans une couronne (fig. 1). Tous ces ornements sont niellés.

Au revers, dans la partie du plat bordée par les parois du pied, se trouvent quatre estampilles de contrôle disposées en forme de croix.

L'une de ces estampilles, avec buste d'empereur, vient se superposer, à l'avant, à la couronne niellée, et est en saillie par rapport à celle-ci. Ce qui prouve que les quatre estampilles avaient été appliquées au plat après le décor niellé.

Les estampilles appartiennent à trois types différents : hexagonal, carré et rectangulaire, arrondi dans sa partie supérieure. Il y a deux estampilles du troisième type. Dans sa moitié supérieure, est représenté de face, en buste, un empereur nimbé et couronné d'un diadème. Comme le dit l'inscription qui l'entoure, [DN]ANASTASIVS PPAVG, il s'agit de l'empereur Anastase. Contrairement à ses effigies monétaires, Anastase est figuré de face. Le nimbe aussi n'a pas de pendant sur les émissions de ce souverain ; en numis-

1. T. GERASIMOV, *Fragments d'un plat byzantin en argent du VI^e siècle* (en bulgare), dans *Izvestia de l'Inst. archéol. bulgare* XIII, 1931 (1941), p. 335 et s.

2. E. CRUIKSHANK DODD, *Byzantine silver Stamps*, Washington, 1961, p. 61, n° 5.

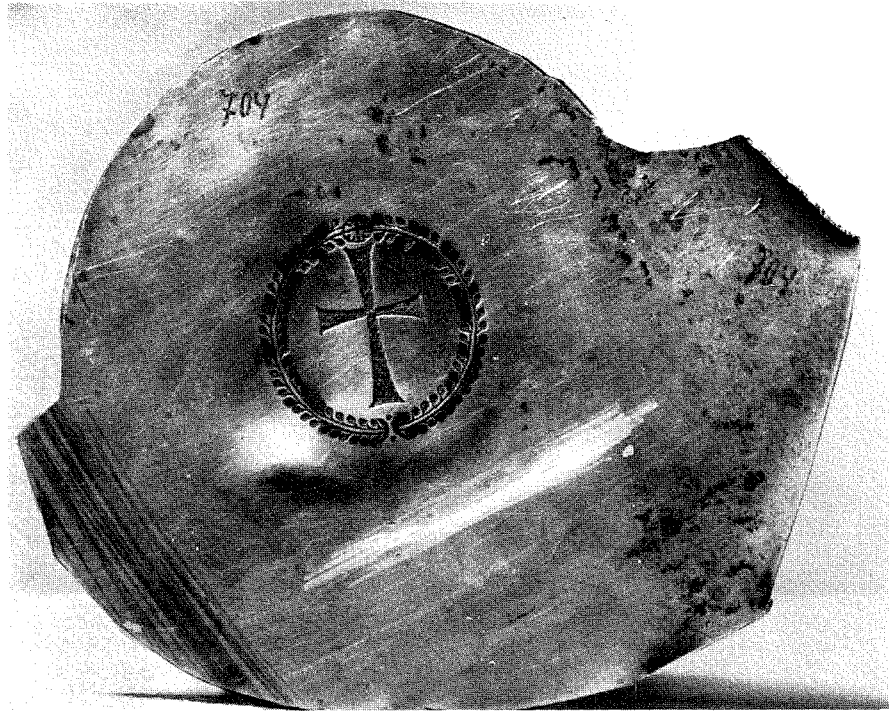


FIG. 1. — Premier plat, avers.



FIG. 2. — Premier plat, revers.

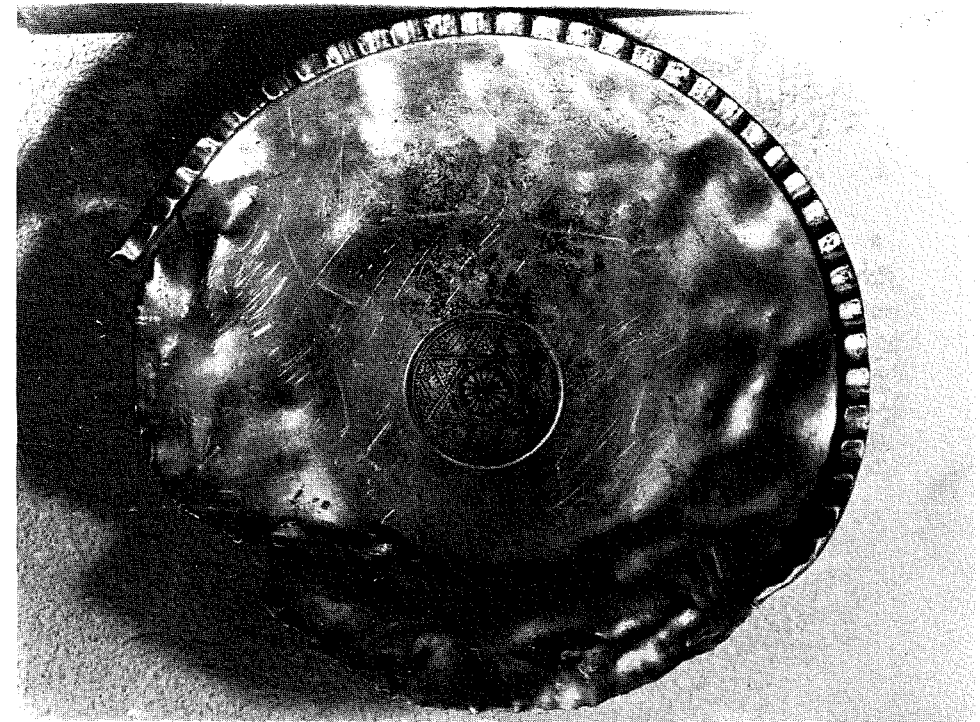


FIG. 3. — Second plat, avers.

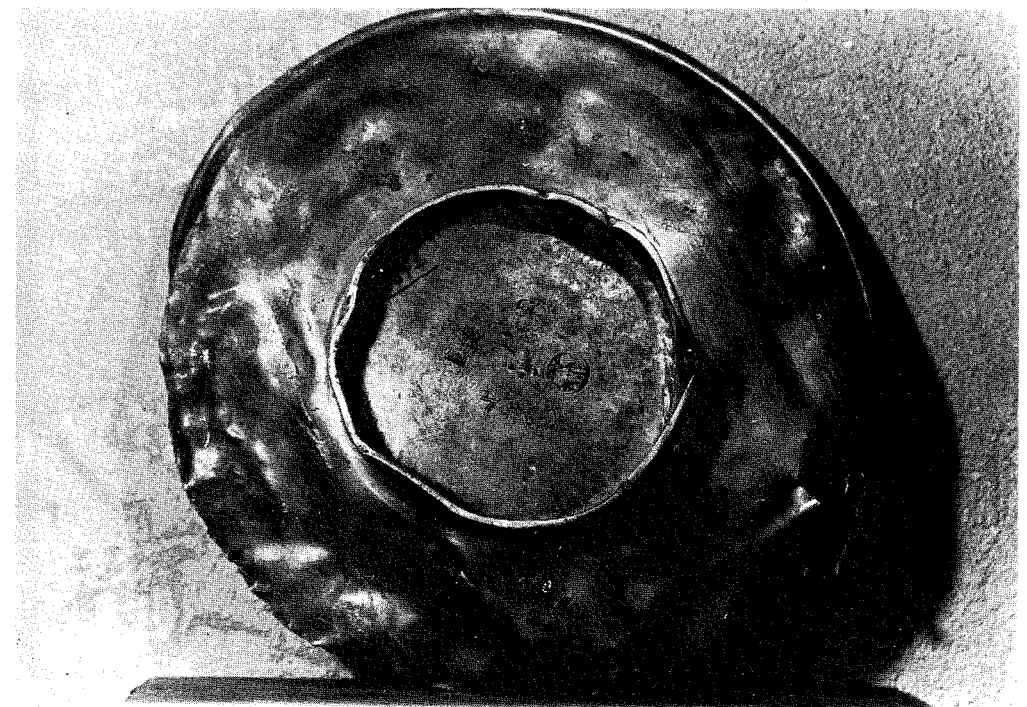


FIG. 4. — Second plat, revers.

matique, le nimbe n'entoure la tête d'un empereur qu'à partir des pièces de l'héritier d'Anastase, Justin I, où celui-ci est représenté debout³.

Sous le buste d'Anastase est gravé un monogramme flanqué de deux croix. Sur les deux estampilles, la partie gauche du monogramme ne ressort pas nettement. On distingue la haste verticale de droite avec les lettres T, E et Y combinées avec elle. Un autre trait, incliné vers la droite, se détache de la haste verticale. Il s'appuyait sur l'extrémité supérieure d'une deuxième haste parallèle à la première. Le monogramme comprend des lettres qui donnent le nom de Justin. Le tracé de ce monogramme est identique à celui d'un plat orné d'une croix de la collection Paul Mallon à New York⁴.

L'estampille au cadre carré a été frappée deux fois. C'est ce qui explique que le monogramme qui en occupe le milieu et la lettre V, qui appartient au nom inscrit à côté, sont reproduits deux fois. Les lettres de la partie droite du monogramme ne sont pas sorties. Par contre, sont distinctes les lettres EV et la courbe supérieure de la lettre O ou Θ. Les deux lettres suivantes du nom sont invisibles. Mais on lit, à la fin de celui-ci, les lettres OV d'un mot au génétif. Tout compte fait, il est permis de lire le nom [ε]ΛΕΥΘ[ε]OV. Le monogramme sur cette estampille peut se lire aussi bien ANACTACIOC que IOVCTINIANOC.

La dernière estampille, hexagonale, est la plus distincte. Elle renferme un monogramme de ZENO, autour duquel est tracé le nom +ΘΕΟΔΩΡΟV.

La présence d'une image de l'empereur Anastase, sur l'une des estampilles, permet de dater le plat de son règne, soit de 491 à 518.

**

Le deuxième plat a été trouvé accidentellement en bordure du village Rahovitsa, qui est à 13 kms à l'Ouest de la ville de Sevlievo (fig. 3). Il est conservé au Musée de Sevlievo⁵. Le plat est bien conservé. Il ne lui manque qu'un petit fragment sur son bord extérieur. De 29 cm de diamètre, il est monté sur un pied circulaire de 13 cm de diamètre, haut de 2 cm. Le bord du plat est légèrement ondulé⁶.

Le fond du plat est décoré, au milieu, de deux triangles entrecroisés. L'hexagone qui se forme à l'intersection de ceux-ci est occupé par une rosette. L'espace entre les angles des deux triangles, à l'extérieur de ceux-ci, est décoré d'une spirale, aux extrémités de laquelle apparaît un petit trait. Les côtés des triangles sont ornés, de l'extérieur et de l'intérieur, d'une rangée de petits traits. Sur ce second plat également les ornements sont niellés. Le motif des deux triangles entrecroisés (hexagramme) est d'origine iranienne. De l'Iran il passa dans l'art byzantin et musulman. Il sera fréquent dans l'art islamique. En attendant, la présence de ce motif sur le plat que nous décrivons le ferait remonter à l'un de ces ateliers d'orfèvrerie de Syrie qui travaillaient pour Constantinople et les provinces voisines.

Au revers du pied figurent cinq estampilles (fig. 4), qui furent posées avant l'exécution du plat. Elles sont de quatre formes différentes. L'une d'elle est circulaire et renferme les bustes des empereurs byzantins Constant II et Constantin IV Pogonat enfant. Ces effigies se retrouvent sur les monnaies de Constant II⁷. C'est ce qui nous fait croire que le poinçon

a été fabriqué dans l'atelier monétaire de Constantinople dirigé par le *comes sacrarum largitionum* qui contrôlait la pureté de l'argent et de l'or qu'on y traitait, ainsi que la préparation d'œuvres artistiques⁸.

Dans la partie gauche de l'estampille se trouve l'inscription (tracée en biais) d'un nom, au génétif : CEPTIOV.

Le même nom, mais au nominatif se retrouve sur la deuxième estampille, où l'on trouve les bustes des deux fils de Constant II, Héraclius et Tibère. Ces effigies sont analogues à celles qu'on voit au revers des *solidi* de Constant II à gros noyau⁹ et sur ses monnaies en cuivre¹⁰.

Sous ces bustes se trouve un monogramme du nom de l'empereur au génétif : KΩNC-TANTINOC.

Le même monogramme combiné avec le nom CEPTIOV apparaît sur un vase orné d'une figure de néréide, sur un autre vase à puiser le liquide (*trula*) et sur un plat, tous à l'Ermitage¹¹. Ces trois objets datent du règne de Constant II (641-668).

La troisième estampille est cruciforme. Elle a été frappée deux fois. Au milieu, le même monogramme de Constant que sur l'estampille précédente. Dans chacune des branches de la croix se lient deux ou trois lettres qui, réunies, forment le nom de M/AKEΔ(o)/NIC. Du M initial on ne lit plus que la moitié gauche. La lettre O est absente.

La dernière estampille est hexagonale. Le milieu en est occupé par le monogramme du nom de Constant de même tracé que sur les deux estampilles précédentes. Au-dessus du monogramme est placé le nom ΙΩΑΝΝΟV.

La présence des effigies de Constant II et de son fils Constantin IV, sur l'estampille ronde, nous aide à dater le plat des années du règne simultané des deux souverains, soit entre 659 et 668.

Sofia.

Todor GERASIMOV.

8. CRUIKSHANK DODD, *op. cit.*, p. 31.
9. WROTH, pl. XXX, 1-2.

10. *Ibid.*, pl. XXXIII, 16.
11. CRUIKSHANK DODD, *op. cit.*, pl. 75 B, 76, 1 et 77.



FIG. 5. — Second plat, ornement de l'avvers.

3. WROTH, I, pl. III, 1-4.

4. CRUIKSHANK DODD, *op. cit.*, p. 104.

5. Je profite de l'occasion, pour remercier le conservateur de ce Musée, Ionco Passov de m'avoir aimablement autorisé à publier ce plat.

6. Bord analogue sur un plat du Musée Britannique : CRUIKSHANK DODD, *op. cit.*, pl. 87.

7. WROTH, pl. XXI, 17-21; XXXIV, 11-13; XXXV, 1-3.

LURS EN PROVENCE ET GANAGOBIE

A propos d'un inventaire paléo-chrétien et préroman de Haute-Provence

M. Fernand Benoît a publié en 1959 dans les *Cahiers Archéologiques* une longue étude sur le décor "géométrique barbare" du sarcophage de Lurs en Provence qu'il a daté des VII^e-VIII^e siècles¹. Nous avons aussitôt contesté cette date et proposé de la ramener au XII^e siècle, par analogie avec de nombreux tombeaux de l'Ouest de la France qui ont également conservé de très anciens motifs ornementaux².

A la demande de M. Benoît, M. Guy Barruol a fait une enquête sur la provenance de ce sarcophage et en donne les résultats dans un intéressant inventaire des monuments du haut moyen âge en Haute-Provence qui révèle beaucoup de sculptures inconnues, mais en inclut certaines qui sont archaïsantes et qui appartiennent déjà au moyen âge, comme ce sarcophage³.

D'après "le dire des habitants de Lurs" ce sarcophage en "molasse burdigalienne de Ganagobie" provient de l'abbaye voisine de Ganagobie et "les ravisseurs de la cuve, ayant cassé le couvercle, renoncèrent à le descendre". Les auteurs de l'inventaire pensent y avoir retrouvé ce dernier et en publient la photographie que nous reproduisons (fig. 1). C'est un couvercle en bâtière, décoré sur les deux rampants, de part et d'autre d'une grande hampe centrale, de divers motifs : "arbre de vie, croix de Malte jumelées, signes en V, besants..."⁴ qui rappellent en particulier ceux de la tête du sarcophage⁵. Le style en est très semblable, nous noterons cependant que sa largeur (0 m 90 à la tête et 0 m 61 aux pieds) dépasse un peu celle de la cuve (0 m 77 à la tête et 0 m 52 aux pieds).

De notre côté, nous avons retrouvé d'anciennes publications qui comportent des dessins et du couvercle et de la cuve et donnent quelques précisions sur leur histoire. Arcisse de Caumont, dans un rapport de 1866 "sur un mémoire adressé à la Société française d'archéologie sur le monastère de Ganagobie"⁶ écrit que l'auteur du mémoire "M. Veuillot a dessiné et décrit des restes de pierres tombales dont nous donnons d'après lui l'esquisse. Ce sont des couvercles légèrement bombés. Quelques-uns offrent une arête au centre. Ces débris sont disséminés aux alentours du monastère". D'après ce dessin de

1. Fernand BENOÎT, *Le sarcophage de Lurs en Provence, situation dans l'art géométrique barbare*, dans les *Cahiers Archéologiques*, t. X, 1959, p. 27-70.

2. May VIEILLARD-TROIEKOUROFF, *Survivances mérovingiennes dans la sculpture funéraire du moyen âge*, dans *Art de France*, t. I, 1960, p. 268-269, n. 42 et 43. Paul-Albert FÉVRIER, *L'archéologie chrétienne en France de 1954 à 1962*, dans VI^e Congresso Internazionale di archeologia Cristiana, Ravenna, 23-29 Settembre 1962, Rome, 1964, p. 86, paraît s'être rallié à notre opinion alors que M. Benoît et M. Barruol ne semblent pas avoir eu connaissance de notre étude.

3. Pierre MARTEL et Guy BARRUOL, *Sites et monuments de Haute Provence, Les monuments du haut moyen âge, Inventaire*, dans *Alpes de Lumière*, n° 34, Saint-Michel de l'Observatoire, 1964, p. 53, n° 97 et 98, avec des photographies de la cuve et du couvercle. Guy BARRUOL, *L'autel et les cancels paléochrétiens de Limans, Basses-Alpes*, dans les *Cahiers Archéologiques*, t. XIV, 1964, p. 67-84, a déjà publié certains de ces monuments dont la date a été discutée par Jean HUBERT, *Note sur*

la date des dalles de marbre sculptée de Limans, Basses-Alpes, ibidem, p. 85-94.

4. MM. MARTEL et BARRUOL, *op. cit.*, p. 53, suivent fidèlement l'opinion de M. BENOÎT qui, à la fin de cette étude, (*Réflexions sur un inventaire*, p. 93), se félicite "qu'on ait pu rendre enfin à la tombe de Ganagobie son couvercle dont la décoration barbare s'accorde avec celle de la cuve aujourd'hui conservée à Domazan, après avoir servi d'auge dans une ferme de Lurs".

5. F. BENOÎT, *Le sarcophage de Lurs en Provence...* dans *Cahiers Archéologiques*, t. X, 1959, p. 36, fig. 10.

6. *Rapport de M. de Caumont sur un mémoire adressé à la Société française d'archéologie*, dans le *Bulletin Monumental*, 1866, p. 66-68. Les dessins des deux fragments sont reproduits p. 68. Nous les republions ici (fig. 2) après avoir retourné le premier fragment et l'avoir placé à la suite du second pour qu'il se trouve dans le même sens que sur la photographie (fig. 1). Pour M. Veuillot et Arcisse de Caumont, ces tombes appartiennent à l'abbaye du moyen âge.

1866 (fig. 2), ce couvercle, bien reconnaissable, était déjà cassé en deux morceaux ; ce n'est donc pas, vraisemblablement, celui de la cuve qu'on aurait signalée si elle avait été là. Le couvercle a dû appartenir à un sarcophage d'un style identique, un peu plus large.

D'autre part, la cuve est mentionnée douze ans après, en 1878, lors d'une excursion du *Congrès archéologique de France*⁷ et un des participants, M. Puissant, en publia dans un article du *Bulletin Monumental* de l'année suivante des dessins qui permettent de l'identifier. Elle gisait alors au milieu d'un champ de blé, au lieu-dit "Les Raffins" et "proviendrait de l'ancienne abbaye de Ganagobie, après avoir passé par Lurs"⁸.

Par la suite, apportée dans la ferme des Raffins, elle y servit d'auge jusqu'en 1930, comme le rapporte M. Barruol et passa alors entre diverses mains avant d'être recueillie par le Dr Gutman, dans sa propriété de la Baume de Domazan, en Languedoc.

Selon M. Barruol, il y a à Ganagobie "d'autres sarcophages en place contre le mur nord de l'église dont un couvercle en calcaire local porte une croix. Ce sont là sans doute des témoins de la nécropole, détruite sous la Révolution en même temps que l'abside, qui contenait des pierres sculptées sur lesquelles se voyaient des crosses, des blasons et des tombeaux avec des scènes de l'évangile"⁹. Quelques années avant le rapport de M. Veuillot, en 1861, on signalait encore des pierres tumulaires chargées de sculptures telles que mîtres, calices, ancrs, croix de Malte¹⁰, éléments caractéristiques de la décoration des tombes gothiques.

Les doutes que nous avons de suite émis sur la date préromane du sarcophage de Lurs se trouvent ainsi confirmés car ce n'est pas avant la fin du X^e siècle que fut fondé le prieuré clunisien de Ganagobie, sous l'abbatiate de saint Mayeul (963-993)¹¹. Au sud de l'église, des vestiges d'un premier cloître remontent au XI^e siècle mais le cloître actuel est d'un roman plus tardif¹². La mosaïque retrouvée dans l'abside en 1897 date, d'après l'inscription, de 1122¹³. La nef unique et son portail aux dentelures baroques et aux sculptures archaïsantes, accusent au moins le milieu du siècle. Les apôtres du linteau sont groupés par deux sous quatre arcatures et isolés sous quatre autres. Ils sont très "barbares" avec leurs grosses têtes, leur raideur et leurs pieds qui pendent dans les dentelures du linteau¹⁴.

Dans cette fondation monastique romane, créée dans un endroit inoccupé jusque là, il ne peut y avoir eu de tombes antérieures à l'an 1000 et les premières tombes sculptées sont sans doute contemporaines des sculptures de l'église.

Les pierres tombales de Saint-Étienne-les-Orgues et d'Onglès dans les Basses-Alpes, doivent aussi appartenir au moyen âge¹⁵. Parmi les sculptures de Notre-Dame de la forêt d'Albion, au Rebest de

7. J. DE LAURIÈRE, *Chronique du Bulletin Monumental*, 1878, p. 711.

8. Jules LE FIZELIER, *Le tombeau des Raffins et la fontaine de Forcalquier*, dans le *Bulletin Monumental*, 1879, p. 618. Il date la cuve du VIII^e siècle, comme J. de Laurière et comme plus récemment M. Benoît.

9. P. MARTEL et Guy BARRUOL, *op. cit.*, p. 54, n° 99.

10. J. J. M. FERAUD, *Histoire, géographie et Statistique des Basses-Alpes*, 1861, p. 631. Il insiste sur l'importance du monastère pendant tout le moyen âge qui reçut de nombreuses donations au cours du XII^e et du XIII^e siècle. Au XIV^e siècle, les moines de Lérins se réfugièrent avec le corps de saint Honorat jusqu'en 1391, au monastère de Ganagobie fortifié. Une partie des tombeaux devait appartenir à cette époque.

11. D'après la *Gallia Christiana*, t. I, 1656, col. 479-480 et 509, l'évêque de Sisteron, Ursus, avait cédé, dans la seconde moitié du X^e siècle, à l'église de Ganagobie "*Canagobiensi*" la villa *Petroys* avec l'église Saint-Pierre et d'autres terres. Son successeur Jean III aurait donné vers 965 le "*Podium Conoquioresse*" à Cluny, en y construisant deux églises, l'une consacrée à la Vierge et l'autre à saint Jean-Baptiste où il se serait fait enterrer. En tous cas, à la fin du siècle, Lambert Reillane et Salburge firent une nouvelle donation aux Clunisiens "*qui habitaverunt in loco sanctae Mariae Conacoriensis*"; cette donation fut confirmée par leur fils Boniface, qui,

dans une charte de 1013, y ajoute de nouvelles donations. Ces chartes ont disparu mais l'existence du prieuré de Ganagobie est confirmée par les Chartes 2312 (996-999), 2466 (998), 2687 (1013), 2771 (1022) du Cartulaire de Cluny en préparation dont on a bien voulu nous communiquer les fiches.

12. P. MARTEL et G. BARRUOL, *op. cit.*, p. 17 et p. 38, n° 64. Abbé Arnaud d'AGNEL, *Notice archéologique sur le prieuré de Ganagobie (Basses-Alpes)*, dans le *Bulletin archéologique du Comité des Travaux historiques*, 1910, p. 327, pl. LII et LIX.

13. Orazio MARUCCHI, *Il mosaico di Sancta Maria di Ganagobia*, dans *Bullettino di archeologia cristiana*, anno IV, n° 3 et 4, 1898, p. 113-118; Camille ENLART, *Manuel d'archéologie française*, 1902, p. 708, fig. 351; Henri STERN, *Mosaïques de pavement préromanes et romanes en France*, dans *Cahiers de civilisation médiévale*, janv. mars, 1962, p. 27.

14. Abbé Arnaud d'AGNEL, *op. cit.*, pl. LII. *Monuments Historiques*, cl. 193.088.

15. P. MARTEL et G. BARRUOL, *op. cit.*, p. 54, n° 101 et p. 75, n° 102. On peut les rapprocher des croix du linteau archaïsant de Beaumont de Ventoux, *ibidem*, p. 46, n° 84. Il faudrait vérifier ceux de Montlaux, Ongles, Mâne et Manosque, *ibidem*, p. 54, n° 10, 102, 103, 104. Marcel PROVENCE, *Catalogue du musée de Riez*, 1932, p. 48, date du XII^e siècle la croix de Mâne.



FIG. 1. — Couvercle de sarcophage dans le cloître de Ganagobie (Basses-Alpes).

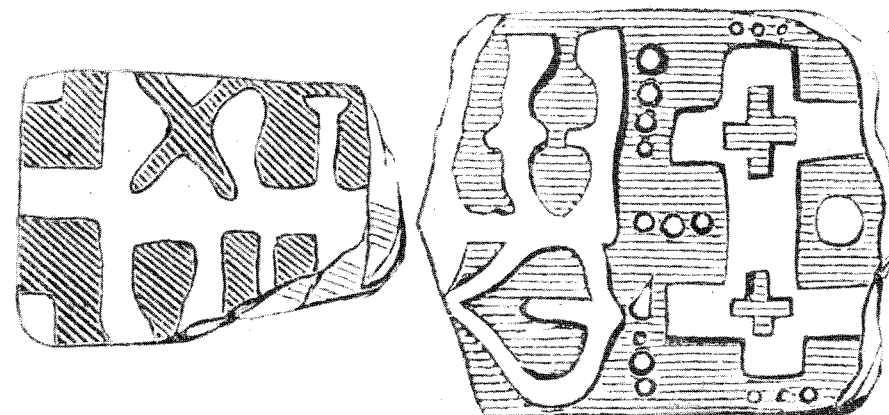


FIG. 2. — Dessin de ce couvercle en 1866 par M. Veuillot.



FIG. 3. — Autel de Saint-Christol (Vaucluse), d'après le moulage du Musée des Monuments français.

Cl. Musée des Monuments français.

Bion, datées par M. Barruol entre le XI^e et le XIII^e siècle¹⁶, la figure féminine qui se dresse sur une des quatre consoles, rappelle l'orant aux mains levées du sarcophage de Lurs en Provence (ou plutôt de Ganagobie), et sur l'imposte, comme sur le couvercle de Ganagobie, on retrouve des séries de trois ou quatre boules.

L'autel de Saint-Christol d'Albion, voisin, parfois placé parmi les monuments du haut moyen



FIG. 4 et 5. — Faces latérales de l'autel de Saint-Christol (Vaucluse), d'après le moulage du Musée des Monuments français. Cl. Musée des Monuments français.

16. P. MARTEL et G. BARRUOL, *op. cit.*, p. 43-44, n° 81.

17. Denise JALABERT, *La sculpture française, haut moyen âge et époque romane* (dernier catalogue du Musée des Monuments Français), Paris, 1958, p. 11, le date du VIII^e siècle, tout en exprimant sa surprise devant les feuillages et les chapiteaux de cette œuvre soi-disant mérovingienne.

18. P. MARTEL et G. BARRUOL, *op. cit.*, p. 27. C. ENLART, *op. cit.*, éd. 1919, p. 854, l'avait aussi donné parmi les autels romans. L'abbé CHAILLAN, *Autels chrétiens de Cassis, de Buoux et de Cavaillon*, dans le *Bulletin Archéologique du Comité des Travaux historiques*, 1910, p. 15 avait cru, à tort, mérovingien l'autel de Cavaillon, ce que répète Jacques THIRION,

Notre-Dame de Cavaillon dans *Congrès Archéologiques de France*, CXXXI^e session, *Avignon et le comtat Venaissin*, 1963 (paru en 1965, p. 394-395) en y joignant deux bonnes photographies. Cet autel en calcaire n'a plus rien du naturalisme raffiné des autels paléo-chrétiens de marbre auxquels il a été associé et au contraire présente divers caractères de la série archaisante. Le traitement des plumes des colombes de Cavaillon rappelle celui des feuilles écaillées de Saint-Christol; on y voit un calice comme on en signale sur des couvercles de Ganagobie, disparus, et sur la frise de la chapelle romane de l'Escale (cf. P. MARTEL et G. BARRUOL, *op. cit.*, p. 40 et 41, n° 72 et 73) et des arcatures comme sur la cuve de Lurs en Provence-Ganagobie; les rosaces sont formées de boules comme sur le couvercle de Ganagobie.

âge¹⁷, est rendu à juste titre dans cet inventaire à l'époque romane¹⁸ où fut fondé le prieuré¹⁹. Au revers d'un des piliers de l'église se trouve l'inscription de dédicace en caractères romans du XII^e siècle²⁰. Cet autel, de dimensions importantes (longueur, 1 m. 50; largeur, 0 m. 45; hauteur, 0 m. 79), ce qui est un trait tardif, devait former avec le décor du chœur un ensemble très riche mais archaisant²¹. La face principale est ornée de trois arcs portés par des colonnettes aux chapiteaux fort évolués qui ne sauraient être antérieurs à la deuxième moitié du XII^e siècle. Leurs bases sont constituées de demi-cercles ainsi que celles de pilastres de même largeur qui recoupent ces trois arcatures. Ils sont couronnés, comme dans certains canons d'évangélistes franco-saxons, de cercles concentriques, concentriques aussi aux trois arcatures. C'est la bordure, en bas et sur les côtés, qui évoque le haut moyen âge avec ses bandes de rinceaux en spirales alternant avec des feuilles en forme de cœur, parfois retravaillées d'écaillés (fig. 3). Sur les panneaux latéraux de l'autel sont sculptés: à gauche des feuillages inspirés de l'acanthe et des caulicoles (fig. 5) et à droite deux feuilles fantastiques d'esprit déjà gothique, de chardon ou de vigne et plus grandes que les arcatures voisines (fig. 4).

Ces sculptures archaisantes sont souvent difficiles à distinguer des véritables sculptures du haut moyen âge, surtout quand elles sont fragmentaires et qu'on ignore leur origine. Un inventaire comme celui qui viennent de dresser MM. Martel et Barruol est donc particulièrement précieux car il apporte, pour une région mal connue, beaucoup de monuments qui n'avaient jamais été publiés et qui permettent des comparaisons nouvelles. La sculpture qui se développa au cours de ces siècles encore obscurs apparaîtra sous un jour neuf et imprévisible quand on aura fait de même pour toute la France²².

Paris.

May VIEILLARD-TROJEKOUROFF.

19. Le prieuré de Saint-Christol "*sancti Christophori cum villa et territorio*" apparaît en 1118 dans une bulle du pape Gélase II parmi les possessions de Saint-André d'Avignon. Cette abbaye ancienne, mais presque fondée à nouveau à la fin du X^e et au XI^e siècle, colonisa au XII^e siècle la vallée du Saut où se trouve le prieuré Saint-Christol, selon l'abbé MERITAN, *Étude sur les abbés et le monastère de Saint-André de Villeneuve-lès-Avignon*, extrait des *Mémoires de l'Académie du Vaucluse*, t. XVIII, 1898, p. 6, 8 et 36.

20. Jules COURTET, *Dictionnaire géographique, historique, archéologique et biographique du Vaucluse*, Avignon, 1857, p. 282-285.

21. V. H. DEBIDOUR, *Le bestiaire sculpté au moyen âge*, Paris, 1961, p. 68-69, fig. 70-72, donne une photographie de la seule absidiole ancienne qui subsiste aujourd'hui à gauche de l'entrée, avec ses colonnes décorées d'oiseaux aux cous entrelacés, leurs chapiteaux figurés et leurs bases décorées d'animaux.

22. A la suite du *Recueil des bas-reliefs de la Gaule romaine* par Émile ESPERANDIEU, continué par Raymond LANTIER, le Comité des Travaux Historiques a décidé l'élaboration et la publication, sous la direction de M. Jean HUBERT, d'un *Recueil des monuments sculptés en France pendant le haut moyen âge (IV^e-X^e siècles)*. Les éléments du premier volume, consacré à Paris, sont déjà réunis.

ÉTUDES CRITIQUES

I. ART COPTE

1. J. BECKWITH, *Coptic Sculpture 300-1300*. Londres, 1963 (56 pages, 147 fig.).
2. *Christentum am Nil. Internationale Arbeitstagung zur Ausstellung "Koptische Kunst"*. Essen, Villa Hügel, 23-25 Juli 1963 édité par K. Wessel. Recklinghausen, 1964 (272 pages, 115 fig.).
3. *Koptische Kunst. Christentum am Nil*. Essen, 1963 (628 pages avec nombreuses reproductions). Catalogue de l'Exposition de l'art copte et éthiopien à Essen, Villa Hügel, en 1963.
4. *Koptische Kunst, Christentum am Nil*. Essen, 1963, avec un Appendice de 79 pages et fig. qui correspond au Catalogue de la même Exposition transportée en 1963-1964 à Zurich, Kunsthau.
5. *Frühchristliche und koptische Kunst*. Vienne, 1964 (256 pages, 153 fig.). Catalogue de la même Exposition à l'Académie der bildenden Kunst, Vienne-Autriche, 1964.
6. *L'art copte*. Paris, 1964 (287 pages, nombreuses figures). Catalogue de la même exposition, au Petit Palais, à Paris, 1964.
7. K. WESSEL, *Koptische Kunst. Die Spätantike in Aegypten*. Recklinghausen, 1963 (279 pages, nombreuses figures) *.

Pour des raisons qui m'échappent, mais qui probablement doivent être cherchées en dehors de nos études, on a vu, ces temps derniers, d'abord une grande Exposition, puis à de brefs intervalles, plusieurs publications consacrées à l'art copte.

Jamais jusqu'ici on n'avait fait un effort semblable, pour faire naître un intérêt plus généralisé pour cet art, et comme toujours de notre temps, lorsqu'on sait s'y prendre, on réussit. Mais on a pu constater aussi à cette occasion qu'il n'y avait que très peu de connaisseurs de l'art copte.

Le petit livre anglais de M. J. Beckwith et un long mémoire de M. G. Frankovich, en italien, mis à part, ces livres nous viennent d'Allemagne où le musée de la ville de Recklinghausen a fait récemment l'acquisition d'objets coptes, et où, à Essen, une grande exposition d'art copte et éthiopien s'était tenue, en 1963.

Nous réunissons ci-dessous des notices critiques relatives à quelques-unes de ces publications qui, toutes abondamment illustrées et souvent accompagnées de belles planches en couleurs, contribueront à former l'opinion sur l'art copte, chez nos contemporains. Or il y a là un danger, car le choix des objets reproduits (sont-ils tous authentiques ?) et certains commentaires historico-archéologiques et d'histoire de l'art qui accompagnent ces reproductions appellent de sérieuses réserves. Il s'agit quelquefois de textes qui ne rentrent ni dans la catégorie des travaux d'érudition solides, ni dans celle des synthèses qui domineraient le sujet.

* Un substantiel compte-rendu de ces ouvrages a été publié par H. TORP, dans *The Art Bulletin* XLVII, 3 septembre 1965, pp. 361-375. Je me sens très près de sa manière de comprendre l'art copte et les principales étapes de son histoire. Dans sa récession, il s'attache très particulièrement aux problèmes de la datation des œuvres coptes et de ceux qui concernent la distinction entre "alexandrin" et "copte". Il relève et critique les essais confus de G. Frankovich et K. Wessel de classer et d'expliquer les monuments de la fin de l'Antiquité, en Égypte.

1. L'ouvrage de John Beckwith, *Coptic sculpture*, Londres, 1963 ("Chapters in Art", volume 37) ne mérite nullement ces reproches. Il a pour auteur un historien de l'art doué de beaucoup de sensibilité et que ses études antérieures avaient familiarisé aussi bien avec les œuvres coptes (*Coptic Textiles* dans CIBA Review, n° 133, 1959) qu'avec la sculpture de la fin de l'Antiquité et du haut moyen âge (divers articles sur les ivoires sculptés). C'est avec beaucoup de verve qu'il présente, sur un nombre de pages trop restreint, les œuvres de la sculpture copte, et ce qu'il en dit, en historien, me paraît toujours acceptable. Je pense notamment à sa façon de mettre en valeur les divers aspects et les étapes d'évolution de la sculpture alexandrine, et à la place — centrale — qui lui appartient dans la définition de l'art plastique des Coptes. On aurait souhaité plus de précision quant au sens qu'on donne au terme d'"alexandrin" (s'agit-il des œuvres provenant d'Alexandrie, ou d'un style alexandrin? : voir pp. 369-370 du compte rendu de cet ouvrage par H. Torp). Mais c'est là une incertitude commune à bien des ouvrages sur l'art copte parmi les meilleurs. Je trouve heureux le chapitre sur le sort de la sculpture proprement copte, d'abord aux V^e et VI^e siècles, dans l'arrière-pays de l'Égypte, et notamment dans les couvents comme Baouït; puis, après le VII^e siècle, sous l'Islam. La première série de ces sculptures chrétiennes porte l'empreinte d'une influence proprement byzantine, constantinopolitaine (comme l'avait fait observer autrefois E. Kitzinger, 1938); la seconde subit une influence extérieure semblable, mais cette fois, islamique, fatimide. Le texte est dense, et plein d'observations de détails valables, se référant à des témoignages de monuments connus. Un grand nombre de ceux-ci (47 sujets) sont reproduits sur les planches qui accompagnent le livre, et le choix nous en a semblé très heureux. On pourrait s'inquiéter d'y voir reproduites telles statues en porphyre ou la chaire de Maximien. Mais il suffit de se référer au texte de M. Beckwith, pour constater qu'il n'attribue pas ces œuvres à l'Égypte, mais les évoque pour d'autres raisons.

Il est regrettable que M. Beckwith — aussi bien que les auteurs des autres ouvrages que nous présentons ici — n'ait pas pu avoir accès aux photographies des sculptures du plafond en bois du VI^e siècle conservé à Sainte-Catherine, du Sinaï. Il y a bien six ou sept ans que cette œuvre importante et datée avait été découverte par l'expédition américaine au Mont-Sinaï. Mais aucune photographie de ces reliefs ne semble avoir été publiée jusqu'ici, quoique la connaissance de ce document capital aurait pu modifier les vues des spécialistes. Nous trouvons déplorable cette façon de retarder la publication des documents nouveaux.

2. *Christentum am Nil* (Recueil d'articles par les participants d'un colloque sur l'Art Copte, tenu à Essen, en Juillet 1963).

Ce volume de mélanges manque un peu d'unité. Ci-dessous, nous ne relevons que le contenu des articles qui concernent l'art copte, en laissant de côté toutes les contributions relatives à l'Éthiopie et à l'histoire, et celles qui s'occupent de l'art antérieur à l'essor de l'œuvre artistique copte. Nous laisserons également de côté les articles qui ne sont que des esquisses très brèves de grands sujets, et qui, sous cette forme, ne contribuent que très peu à nos études. Enfin, la découverte des peintures murales de Faras a été présentée tant de fois, au cours de ces dernières années, qu'on a cru superflu d'en parler encore. Il est temps qu'on les soumette à une étude.

Retenons quelques-unes des observations de H. Schläger, sur les ruines des fameuses églises du grand sanctuaire de Saint-Ménas (situé à 43 km SO d'Alexandrie).

Il s'agit d'un très bref résumé des résultats d'une fouille copto-allemande, en 1961-1963. Les fouilleurs se sont attachés à éclaircir plusieurs problèmes que les travaux de C. M. Kaufmann, au début de ce siècle, n'avaient pas su résoudre. Les sondages nouveaux ont permis d'établir que les sanctuaires de Saint-Ménas s'élevaient sur l'emplacement d'une agglomération qui avait existé depuis le IV^e-V^e siècle avant notre ère, au plus tard. Ce qui suppose évidemment qu'on y disposait d'une quantité suffisante d'eau potable. La "crypte" de Saint-Ménas est installée dans un hypogée d'une nécropole plus ancienne. Les fouilles nouvelles ont permis également de distinguer plusieurs étapes dans la construction de la grande basilique et de constater qu'à l'origine elle n'avait qu'une nef (mais déjà un transept). Si je vois bien, on croit maintenant que la basilique sépulcrale, celle qui est au devant de la grande basilique, a été transformée, elle aussi, à plusieurs reprises, et notamment du temps où l'on donnait sa forme finale à la grande basilique (c'est alors que dans l'église sépulcrale on aurait construit deux murs symétriques incurvés dans les bas-côtés — élément architectural qu'on n'avait pas observé jusqu'ici et dont on ne comprendra vraiment l'intérêt que lorsque la relation de la fouille sera présentée d'une façon plus explicite). La chronologie de ces constructions successives, dans les deux églises, est difficile

à établir avec sûreté. L'auteur propose néanmoins d'attribuer au règne d'Arcadius la première version (à nef unique) de la grande église, et au V^e siècle, voire au début du VI^e siècle, la construction de la grande basilique à trois nefs. Celle-ci a été détruite intentionnellement au IX^e siècle, sur ordre d'un kalife, qui était à la recherche de matériaux de construction. Elle ne fut jamais reconstruite, contrairement à l'église sépulcrale, à l'intérieur de laquelle on a procédé plus d'une fois à des travaux importants, mais encore insuffisamment étudiés et qui, en outre, aurait été reconstruite après les dévastations des Arabes, au IX^e siècle. C'est alors que les trois nefs initiales de cette église avaient été remplacées par une construction à cinq nefs (n'est-ce parce que cette fragmentation de l'espace utile permettait de faire usage de poutres moins longues pour la couverture?). Restaurée de cette manière, cette église aurait fonctionné jusqu'à une destruction définitive, au XII^e siècle.

Ce qui précède ne fait que résumer les observations des fouilleurs de 1961-1963. Nous n'émettons aucune opinion personnelle, en attendant la relation détaillée de ces travaux.

Les architectes allemands, H.-G. Evers et R. Romero, et leurs élèves proposent une reconstitution de l'état initial des églises célèbres de Sohag, celles des deux couvents Rouge et Blanc. En laissant de côté les observations de détail, retenons surtout que les auteurs du présent travail en arrivent, dans les deux cas, à imaginer, devant le chœur en triconque, une cour à ciel ouvert bordée de portiques à colonnades, et non pas une basilique à trois nefs entièrement couverte, comme le voulait Monneret de Villard. Nous voilà donc revenus à la *basilica discoperta* d'E. Dyggve qui, sauf le nom, a beaucoup plus de chance d'avoir existé réellement que les détracteurs du grand savant danois n'avaient supposé, dans leur empressement de se débarrasser d'une forme architecturale jugée hérétique (v. *infra*, p. 230).

Les rapprochements de certains éléments des églises de Sohag avec des motifs de l'architecture des tempestes pharaoniques n'ont rien de nouveau. Il est regrettable que les auteurs n'aient pas jugé utile à citer — en dehors de deux-trois noms — les nombreux archéologues qui les avaient précédés dans l'étude des églises de Sohag.

Le P. Pierre du Bourguet, *L'art copte pendant les cinq premiers siècles de l'Hégire* entreprend de défendre la cause de l'art copte après la conquête musulmane, dont on nierait l'existence. Il y a là, me semble-t-il, un malentendu. Personne n'a jamais douté de l'existence d'une architecture copte, d'une peinture copte dans les manuscrits, d'images coptes peintes et sculptées sur bois, etc., à l'époque postérieure à la conquête musulmane. La question ne s'était posée que pour les tissus historiés (et peut-être pour les fresques de certains couvents, dont on croyait qu'ils avaient été supprimés par les Musulmans, à leur arrivée). M. du Bourguet s'étant spécialisé dans l'étude des tissus, il n'est pas surprenant qu'il ait généralisé ce qu'il était peut-être utile de rappeler à propos des étoffes d'Égypte, à savoir qu'il y en a beaucoup qui appartiennent à l'époque islamique. Mais à vrai dire voici des années (1936: Pfister, dans *Rev. arts asiatiques* X, 1) que ce n'est plus un secret pour personne.

On regrette davantage que dans la seconde partie de son article où l'auteur tente une caractéristique positive de l'art des Coptes sous la domination musulmane, il n'ait pas essayé de serrer le problème et de nous mettre en présence de quelque chose de palpable. Mais seule une analyse d'œuvres concrètes aurait pu y conduire, en écartant du même coup des affirmations certainement inexactes, comme celle-ci (p. 231): les Coptes gardaient leur style dans des œuvres chrétiennes, et l'abandonnaient dans les œuvres à l'usage des Musulmans. Car il suffit de feuilleter le Tétravangile Copte 13 de la Bibliothèque Nationale, pour constater que les peintures éminemment chrétiennes de ce manuscrit célèbre sont fortement marquées par l'influence de l'art islamique. Et c'est là la règle générale, pour les arts chrétiens pratiqués en pays soumis à l'Islam, et même voisins de ces pays. Ce qu'il s'agit de définir c'est le domaine de l'art sur lequel s'étend cette influence, car elle a ses limites et ses directions préférées. Le cas copte a ses caractéristiques propres, tout en s'apparentant à celui d'autres arts chrétiens, le mozarabe, le syrien, le mésopotamien, l'arménien ou le géorgien. Le problème n'est pas de savoir si oui ou non il y a eu un art copte au moyen âge. Car même assujéti aux formes et usages des arts de la classe dominante qui est islamique, l'œuvre chrétienne d'Égypte reste copte, et il suffirait de dire que, dans telles conditions, l'esthétique en est conforme aux goûts et usages fatimides, etc. L'esthétique de tradition grecque adoptée couramment par les artistes romains d'époque impériale nous empêche-t-elle de qualifier leurs œuvres de romaines?

Le vrai problème est posé par les œuvres coptes elles-mêmes, celles d'avant et celles d'après la conquête musulmane. Il suffit de substituer aux maîtres Musulmans les maîtres Grecs et Romains, avec leur art à eux, pour constater que la situation est à peu près identique: les artistes coptes se servent d'un langage imposé par les vainqueurs successifs installés dans leur pays. Là encore, par consé-

quent, il s'agit de définir la part de ces emprunts et ce qui leur échappe, pour cause de résistance des indigènes. Les essais de distinction entre copte et non-copte que l'auteur avait proposés, dans le Catalogue de l'Exposition d'Art Copte à Essen (et Paris) ne me semblent pas satisfaisants, dans la mesure où les mêmes écarts du classique qu'il attribue aux Coptes se retrouvent dans les autres provinces méditerranéennes, pendant la *Spätantike*. Il faut, là encore, serrer le problème et trouver la part exclusivement copte. Bref, c'est le même souhait qu'on fait pour l'étude de l'art copte, que ce soit le copte sous la domination gréco-romaine ou le copte sous la domination musulmane. Il va de soi que des démonstrations de ce genre sont difficiles à faire, dans un article qui reflète une communication de colloque, et nul ne saurait reprocher à ce genre de texte et à son illustration de ne pas être convaincants. Mais dans le cas présent c'est, par delà ses imperfections moins graves, la méthode qui nous a semblé prêter le flanc à la critique.

Jacques Schwartz, *Die römische Basilika als Vorbild koptischer Kirchen*.

L'auteur revient sur sa fouille (1948-1950) d'un *castrum* romain, à Qasr Qaram, au N.-O. de Fayum, et il en donne un plan général. Il s'agit d'un camp fortifié d'un type courant, mais qui présente une particularité intéressante : l'axe central du camp rectangulaire (du petit côté du rectangle), qui va de la porte d'entrée au petit temple du culte officiel des armées, forme une longue avenue qu'encadrent deux rangées de colonnes. Aucun toit ne recouvrait cette avenue qui devait ressembler beaucoup à celle — à double colonnade également — du camp-palais de Spalato-Split. Les deux monuments sont des fondations de Dioclétien.

M. Schwartz reconnaît dans cette avenue à colonnades, qui conduit à un édicule à abside, une espèce de "basilique", tout en s'interdisant de la ranger — à tort selon moi — aux côtés de celle de Spalato, parmi les *basilicae discopertae* de Dyggve, et il croit même que cette construction devrait être considérée comme un prototype des basiliques chrétiennes des Coptes. Je ne crois pas pouvoir le suivre ni lorsqu'il reconnaît à Qasr Qaram une basilique, ni lorsqu'il compare cette construction aux églises basilicales. Selon moi, il ne s'agit pas d'un édifice unique : le "chœur" est en réalité un *naos* de temple, les "bas-côtés" sont des partiques, ou simplement des passages latéraux entre les colonnades de l'avenue et les murs qui longent des édifices voisins. Enfin, aucun argument sérieux ne permet d'établir un lien fonctionnel entre le *naos* et les locaux qui l'encadrent (en pendant à ce qui caractérise les locaux qui flanquent le chœur chrétien).

Or, si tous ces éléments architecturaux qui entourent l'avenue axiale de Qasr Qaram n'appartiennent pas à un seul édifice, on n'est pas autorisé à y reconnaître le prototype d'édifices autonomes tels que les églises coptes et autres. C'est la raison majeure pour laquelle je m'interdis de suivre l'auteur dans ses comparaisons avec l'architecture chrétienne, et les crois sans valeur pour l'histoire de celle-ci.

On ne devrait plus oublier que les basiliques chrétiennes étaient des dérivées d'autres basiliques, antérieures, et que les auteurs des édifices chrétiens de cette forme n'avaient pas eu à "inventer" celle-ci, car cela avait été fait avant eux.

J. Kollwitz, *Alexandrinische Elfenbeine*.

L'article commence par un rappel des études de J. Strzygowski, pionnier dans le domaine des recherches sur les ivoires sculptés d'Alexandrie et de l'arrière-pays copte. L'auteur a le mérite d'imaginer très heureusement l'effet de la découverte des arts du Proche Orient sur les historiens de l'art, au début de ce siècle. Surpris et pleins d'admiration, ils se montraient souvent trop généreux quant à la part des créations originales dans le domaine de l'art chrétien qu'ils attribuaient aux pays du Levant, et notamment à Alexandrie.

L'auteur n'a pas de peine à montrer la naïveté plus ou moins affirmée des arguments qu'on a fait valoir — du temps de Strzygowski, et après lui — pour attribuer à Alexandrie la grande majorité des ivoires chrétiens et autres. Puis, il rappelle les essais d'étendre à d'autres cités et provinces la localisation hypothétique des ivoires. Enfin, il propose de reprendre à zéro l'étude de ces œuvres, quant à leur attribution, en partant des pièces (malheureusement ce ne sont que des fragments, presque tous décorés de sujets païens) qui ont été trouvées en Egypte. La liste de ces œuvres, d'après M. Kollwitz, est plus longue qu'on ne l'aurait cru (s'agit-il toujours de pièces dont la provenance d'Egypte est assurée?). L'auteur tend à attribuer des dates plus hautes que d'habitude à des groupes importants de ces œuvres, et il essaie de reconnaître des étapes dans l'évolution du style de ces ivoires, qu'il considère comme authentiquement alexandrins. L'auteur n'a pu opposer que six ivoires à sujets chrétiens à la masse des ivoires à sujets païens. Deux de ces pièces au moins sont d'un style qui témoigne d'une influence de Constantinople (VI^e siècle).

Avant de finir, l'auteur se laisse tenter lui aussi, par un essai d'attribuer à Alexandrie et à l'Egypte plusieurs ivoires de qualité, actuellement aux Etats-Unis, dont le lieu de provenance est inconnu. Ces attributions restent possibles, sans plus, et on retombe ainsi dans le domaine de l'incertain qu'on se proposait d'éviter. Ceci est d'autant plus vrai que les attributions en question, comme la plupart des autres, qu'on voit proposer constamment, par des histoires de l'art, reposent sur des observations du style, d'un genre traditionnel et par conséquent dépourvu de rigueur scientifique. Il suffit de citer un exemple de premier plan, pour s'en convaincre : je pense aux célèbres ivoires de la chaire de Henri II à la cathédrale d'Aix. Pour Strzygowski, c'était une œuvre caractéristique et importante de l'art copte ; Henri Stern l'attribue aux Omeyyades ; John Backwith la restitue aux Coptes et y voit, à nouveau, une œuvre typique de ceux-ci ; M. Kollwitz ne se prononce pas, ce qui en soi est assez frappant vu l'importance certaine de l'œuvre. Est-ce que, pour une fois, il ne croit plus aux vertus de l'analyse stylistique habituelle ? Mais alors que faut-il penser de tout ce qu'il nous propose par ailleurs ?

Klaus Wessel, *Zur Ikonographie der koptischen Kunst*. L'auteur se propose de mettre en valeur les contributions des Coptes à l'iconographie chrétienne. Comme bien des archéologues avant lui, il considère comme égyptienne, à l'origine, l'image de la Vierge allaitant parce que cette image semble dériver de celle d'Isis allaitant ; ce rapprochement étant renforcé par l'absence d'images analogues de la Mère de Dieu, dans l'art paléochrétien des autres provinces méditerranéennes. Cette théorie est-elle suffisamment étayée par les monuments et les textes ? On peut se le demander. Quelles sont les images de la Théotocos dans les autres provinces chrétiennes à l'époque des premières Vierges allaitant coptes ? L'iconographie des absides de Baouït semble bien refléter l'art palestinien et grec-orthodoxe plutôt que monophysite-copte. Les images monétaires romaines qui figurent l'impératrice allaitant (en symbole de philanthropie) ont-elles quelque chose d'égyptien ? Leur rôle éventuel dans la création de l'image de la Vierge en majesté allaitant est-il inimaginable ?

Des doutes analogues peuvent être formulés à propos du type de l'Eléousa qui, selon l'auteur, avait été également créé en Egypte. A l'appui, il veut bien citer un de mes très anciens articles (1928), dans lequel je publiais les miniatures d'un manuscrit serbe du XIII^e siècle qui portait les traces d'autres influences coptes. Je rangeais l'Eléousa, qui elle aussi apparaissait dans ce manuscrit, parmi les images de la même origine. Mais en dehors de cette hypothèse, très vague, rien ne me semble établir un lien entre l'Egypte et le thème iconographique de l'Eléousa. En revanche, pourquoi ne pas avoir pensé à cette autre formule iconographique, plus rare, mais qui n'a jamais dépassé l'Egypte : la Vierge qui tient l'Enfant sur le bras gauche et le vénère en levant le bras droit. Cette formule nous est attestée par une stèle funéraire égyptienne et une miniature de la Chronique Alexandrine sur papyrus, c'est-à-dire par des documents à la fois archaïques et strictement égyptiens. Notons à ce propos un fait général : dans les écrits récents consacrés à l'art copte en Allemagne, on réduit au minimum, pour ne pas dire qu'on oublie ou presque les peintures coptes anciennes, sur papyrus, parchemin ou sur les murs, dans des mausolées et des églises et chapelles, dont la découverte avait fait sensation autrefois, mais qui, conservés loin de l'Allemagne et publiés en France, en Russie, en Italie échappent aux regards de ces auteurs, qui ont les yeux fixés sur les pièces des musées de leur pays et des Etats-Unis. Le même sort — l'oubli progressif — sera-t-il réservé bientôt aux peintures murales de Doura-Europos, après avoir effacé le témoignage des fresques antiques de Crimée et celles du haut moyen âge, à Naples, qui pourtant — les unes et les autres — avaient été excellemment publiées par Rostovtzeff et Styger.

On s'étonne encore en constatant que l'auteur n'a eu aucune connaissance des études que G. Millet et moi-même ont consacrées aux compositions absidiales de Baouït, qu'il semble envisager à l'ancienne manière, sans rapport avec les recherches sur l'iconographie théophanique ou sur les thèmes eucharistiques et autres. Le même détachement à l'égard des études des autres se manifeste dans les brèves notices consacrées à la figuration de la Jérusalem, à Bagawat (le problème d'un reflet de l'architecture constantinienne), et aux images de sainte Thècle. Le travail m'a l'air de se faire *prestissimo* et sans profiter des recherches antérieures. C'est ainsi qu'on en arrive à des classements qui sont des improvisations faciles. Citons cette idée que l'"Entdynamisierung", c'est-à-dire une tendance à supprimer le mouvement, était une caractéristique de l'art copte : l'observation est sans valeur pour caractériser le copte, étant donné que dans tous les arts chrétiens antiques cette tendance est également perceptible et qu'elle augmente dans la mesure où l'on s'approche des œuvres populaires (fresques de Bagawat). Quant au copte, le dynamique y est même parfois plus exprimé qu'ailleurs (personnages aux mouvements

précipités, sur les reliefs en bois du linteau d'Al-Moallaka au Vieux-Caire; apôtres et Ezéchiel, tordus par l'extase sur les peintures de la chapelle 46 de Baouït), probablement à cause de la proximité des œuvres alexandrines plus anciennes, d'un dynamisme exceptionnel quelquefois. Enfin, la présence des deux attitudes dans l'interprétation du mouvement n'est pas davantage à considérer comme une "erstaunliche Spannweite" des possibilités coptes. Car là encore, les autres provinces méditerranéennes nous mettent en présence des mêmes tendances, et l'Égypte ne s'en distingue que par un nombre de témoignages plus grand.

Ces erreurs de jugement seraient sans gravité si, par ailleurs, l'article, répondant à son titre, donnait un tableau d'ensemble, une caractéristique générale équitable, ou simplement une liste des thèmes de l'iconographie proprement copte. Mais ce n'est nullement le cas.

Gerhart Egger, *Koptische Wirkerei mit figuralen Darstellungen*.

On ne saurait s'arrêter plus longtemps à cette étude, très technique, mais qui sera consultée avec beaucoup de profit par tous ceux qui sont intéressés par les tissus historiés d'Égypte. C'est à coup sûr la contribution la mieux documentée et la mieux présentée du présent recueil, dans sa partie dédiée à l'art copte. Les conclusions de M. Egger sur le répertoire païen et chrétien de ces tissus, sur leur place par rapport aux étoffes historiées qu'on confectionnait partout dans l'Empire, et enfin sur les différents styles de ces figurations tissées et leur chronologie nous semblent des plus raisonnables, et suffisamment étayées par les monuments et les études qui leur ont été consacrées jusqu'à ce jour.

3, 4, 5, 6. Comme nous le rappelons ci-dessus, une grande exposition de l'art copte et de l'art éthiopien s'était tenue, en 1963, à Essen, sous les auspices de la maison Krupp. Le catalogue de cette exposition a été publié sous le titre *Koptische Kunst. Christentum am Nil*. En dehors de la description des objets exposés, le catalogue offre une belle série d'excellentes reproductions, en noir et en couleurs, et plusieurs textes signés par des spécialistes. En laissant de côté les brefs articles consacrés à des aspects de la culture de l'Égypte hellénistique et chrétienne autres que l'art et notamment que l'art copte (les bonnes études de MM. Jules Leroy et Antoine Mordini relatifs à l'art éthiopien restent ainsi en dehors du présent compte-rendu), citons les essais de deux excellents spécialistes, W. F. Volbach et le regretté E. Kühnel. Les esquisses que le premier consacre à l'art figuratif copte et aux tissus coptes résument avec maîtrise l'état actuel de la connaissance, dans ces domaines. Kühnel complète ces esquisses par un aperçu de l'art copte après la conquête de l'Islam. À ces introductions principales s'ajoute un article du R.P. du Bourguet qui défend une thèse, que personnellement je crois indéfendable, du moins formulée comme elle l'est, à savoir que l'art copte est l'héritier de l'art pharaonique. Citons, enfin, les pages que W. Holmquist et le chanoine T.K. Kempf dédient aux influences, réelles ou supposées, de l'art copte en Europe occidentale.

En tête de cette recension, nous citons, après ce Catalogue, ceux de Zurich, de Vienne et de Paris, où l'on avait transporté successivement l'essentiel des pièces qui furent exposées à Essen, en leur joignant d'autres pièces provenant des collections de ces villes. Nous n'avons pas à analyser séparément chacun de ces Catalogues. Mais on notera bien que celui de Paris, qui avait pour organisateur principal le R.P. du Bourguet, tend à proposer des dates plus avancées pour divers objets coptes, et notamment pour les tissus historiés et ornements.

7. Klaus Wessel, *Koptische Kunst. Die Spätantike in Ägypten*, Recklinghausen, 1963.

Un volume de 275 pages, avec 133 figures en noir et 23 reproductions en couleurs.

Bien présenté et bien illustré, ce fort volume qui porte un titre très général peut faire penser à un ouvrage de synthèse. Mais il n'en est rien, et au fond le sous-titre, limitatif, et qui fait soupçonner une thèse (l'art copte est la version égyptienne de l'art de la fin de l'Antiquité), devrait nous préparer à ce que cet ouvrage nous offre en réalité: une série d'esquisses sur divers monuments de l'art copte ou sur des problèmes historiques ou esthétiques qu'ils posent. Une espèce d'introduction, avec un titre inspiré par les livres d'André Malraux (*Ein imaginäres Museum koptischer Kunst*) reflète les idées de l'auteur sur l'art copte. Viennent ensuite des chapitres sur des études antérieures de cet art et sur la place de l'Égypte dans l'Empire Romain. Après ces préliminaires, qui occupent près du tiers du livre, le second tiers (et même davantage) est consacré à la sculpture pré-copte et copte. La peinture ne retient que très peu M. Wessel, qui s'étend enfin, plus longuement, sur les tissus coptes, et finit son ouvrage, en évoquant l'action de l'œuvre copte ancienne au moyen âge.

À feuilleter les illustrations du livre de K. Wessel, on voit se confirmer l'impression que laisse la table des matières: c'est la sculpture de tous les genres qui de loin y prédomine, avec une place trop marquée réservée aux pièces récemment acquises par le Musée de Recklinghausen (l'auteur les avait déjà présentées dans une publication spéciale). Rien de plus légitime, évidemment, que le désir de joindre au dossier de l'art copte des pièces nouvelles. Mais celles-ci auraient dû être acceptées par le *consensus* général avant de prendre une place aussi importante dans un ouvrage qui voudrait avoir une portée générale. Or ce n'est peut-être pas le cas ici. Ce qui est d'autant plus fâcheux que bien des pièces connues voire célèbres de la sculpture copte, parmi celles qui depuis longtemps font partie des grands musées, n'ont pas été reproduites. Cela est vrai, en particulier, des ivoires et des os sculptés, des reliefs de bois et des reliefs architecturaux. Les uns et les autres étaient des témoins excellents et sûrs de plus d'un aspect de l'esthétique alexandrine et copte. En outre, la difficulté qu'on a à s'expliquer le désordre apparent dans lequel apparaissent les sculptures reproduites diminue encore les chances du lecteur de tirer parti de ce que lui propose K. Wessel. Bref, le grand nombre de pages et de planches réservées à la sculpture ne signifie pas que ce domaine ait été étudié avec profit, comme cela avait été le cas des prédécesseurs de K. Wessel, J. Duthuit et E. Kitzinger. Le moins qu'on puisse dire c'est qu'on n'est pas en progrès par rapport à ces études antérieures. On est moins surpris de constater des lacunes considérables dans l'information de l'auteur relative aux peintures coptes sur lesquelles il ne fait que glisser: rien sur les fresques de Tuna-Hermopolis, de Luxor, d'Antinoé, d'Abou-Girgeh; rien sur les peintures dans les manuscrits célèbres de la Chronique Alexandrine et de Cosmas Indicopleustes; escamotées les peintures murales de Bagawat, de Baouït, de Saqqara; ignorées les icônes à l'encaustique de Kiev et du Sinaï. Là aussi K. Wessel aurait pu se référer à des recherches antérieures, et il y aurait trouvé des observations toujours valables sur la nature de ces œuvres, essentielles, sur les problèmes qu'elles posent et les solutions ou les hypothèses proposées à ce sujet.

L'absence de tout ce qui concerne l'architecture n'est pas moins surprenante, dans un ouvrage qui prétend nous offrir une vue d'ensemble sur l'art copte. D'autant plus que l'auteur commence par un aperçu général sur les conditions historiques dans lesquelles cet art s'était développé. N'est-ce pas en architecture que ces conditions auraient dû se manifester tout d'abord?

On ne saurait se montrer aussi exigeant lorsqu'il s'agit du domaine complexe et riche en témoignages très variés des tissus historiés retirés des sables de l'Égypte. Dans l'état actuel des recherches, qui marquent des progrès réels, on aurait pu en arriver à une présentation mieux articulée et plus fondée (cf. l'essai très satisfaisant de Gerhard Egger, mentionné p. 232). Mais après tout il s'agit d'un domaine qui, dans un volume général sur l'art d'un pays, est beaucoup moins important que l'architecture, la sculpture et la peinture.

Une bibliographie de l'art copte occupe dix pages, à la fin du volume, et l'abondance des citations est à première vue impressionnante. Lorsqu'il s'agit d'une liste aussi fournie on ne peut plus, comme le fit l'auteur, en excuser les lacunes éventuelles en déclarant qu'il s'agit d'une liste d'ouvrages consultés [à ce propos, on ne peut que féliciter l'auteur d'avoir fait usage d'un livre russe, précieux et rare, consacré à l'industrie du textile dans l'Égypte romaine et publié à Kazan en 1914, par Chvostov (pas Chnostov)]. On s'attendrait tout au moins à y trouver la plupart des publications indispensables, pour la connaissance des œuvres coptes et pour leur étude. Mais cette attente est déçue, surtout en ce qui concerne les livres ou les articles dont le titre ne fait pas soupçonner un sujet copte. Voici quelques-unes de ces lacunes. Des trois ouvrages sur Karanis publiés par Boak et Peterson, il n'est cité qu'un seul, et de même un seul des articles du R.P. du Bourguet sur les tissus coptes. La liste des études de J. Clédat — capitales — autres que sa grande publication de Baouït (la notice qui est consacrée à celle-ci est si incomplète qu'elle rendra difficile la recherche de ces volumes à celui qui voudrait s'en servir), est loin d'être complète. On ne trouve aucune trace des publications par P. Perdrizet (en deux volumes célèbres) de la petite sculpture populaire égyptienne, d'époque hellénistique; par Gabra et Perdrizet, des fresques de Tuna-Hermopolis (ni des commentaires de celles-ci par S. der Nersessian, parus dans *The Art Bulletin*), ni de celles par M. Salmi, de l'hypogée chrétien d'Antinoé, ou par Monneret de Villard, du temple impérial romain de Luxor. Aucune mention n'est faite des études substantielles des fresques de Baouït (et de Saqqara) par G. Millet, W. Ossieckowska, H. Torp et moi-même. Les nombreux articles d'A. Piankoff (en langue française) sur divers objets d'art copte ne sont mentionnés nulle part, ni les recherches approfondies et pénétrantes de M. Berliner, sur l'iconographie des tissus égyptiens. Enfin, si je suis sensible à la mention d'un de mes très anciens articles,

je suis surpris de ne pas trouver cité le livre où je traite avec beaucoup plus d'ampleur le même sujet (*Recherches sur les influences orientales dans l'art balkanique*, 1928). Enfin, brillent par leur absence les ouvrages qui traitent de l'œuvre de Cosmas Indicopleustes et des icônes à l'encaustique les plus anciennes, ainsi que du problème de leur origine.

Tout compte fait cette avalanche de livres sur l'art copte nous permet de dégager — par dessus les mérites et les défauts des publications considérées individuellement — certaines directions générales prises par les études consacrées à cet art ou qu'on souhaiterait qu'elles prennent, dans un avenir prochain.

Les auteurs qui ont écrit récemment sur l'art copte sont principalement préoccupés par deux problèmes : comment dater les monuments et comment les localiser ? Ces problèmes ont été vus déjà par Strzygowski, il y a plus d'un demi-siècle, et les solutions qu'il avait proposées alors n'ont rien perdu de leur intérêt, quoique d'autres hypothèses, elles aussi acceptables, sont venues s'ajouter aux siennes, par la suite. Mais on est bien amené à le constater : le demi-siècle d'études n'a pas fait faire à la science de l'art copte des progrès bien marquants, et rien ne le prouve mieux que la comparaison entre les opinions des auteurs ci-dessus : *quot capita tot sensus*, ce qui n'est pas une devise pour la recherche scientifique.

Ce désaccord, attristant, quant à la façon dont il convient de dater et de localiser les œuvres coptes, est à mettre en rapport avec des incertitudes quant à la notion d' "alexandrin", d' "hellénistique", de "spätantik", de "copte" appliquées aux activités et aux œuvres artistiques. Les meilleurs auteurs groupent et regroupent les œuvres selon ces étiquettes, qu'ils prennent la liberté de déplacer selon leurs convictions, et cela — M. Torp le remarque avec raison — les conduit à des contradictions et confusions inextricables (de Frankowich, et même Beckwith). Ce désordre dans les idées ne fait qu'augmenter lorsqu'on augmente la part de l'arbitraire (K. Wessel) : qui jamais saura distinguer le copte "dans le sens propre" (*im eigentlichen Sinn*) de "l'ainsi nommé" copte (*sogennante*) ? Pourquoi embrouiller les choses, déjà suffisamment complexes, en affirmant, contre toute évidence, que les œuvres grecques de l'Égypte de la *Spätantike* étaient païennes et d'un certain style particulier, qui n'était pas celui des Coptes qui, eux, traitaient des sujets chrétiens ? Il suffit d'un *minimum* d'information (tirée par ex., des livres de M. Wessel lui-même), pour se trouver devant des œuvres grecques mais chrétiennes ou grecques d'un style copte, ou coptes à sujets chrétiens et même coptes hellénisantes. Lorsque tant de chercheurs de bonne volonté et érudits tournent en rond depuis plusieurs décades et n'arrivent pas à s'entendre, cela peut signifier que les problèmes, autour desquels ils s'acharnent sans succès, avaient été et sont encore mal posés. Sommes-nous en mesure de donner des dates objectivement sûres à toutes ces œuvres artisanales sur l'origine desquelles nous sommes si mal renseignés ? Et d'ailleurs, en saurions-nous davantage sur la nature de cet art, si par miracle nous apprenions la date précise de telle pièce ? Je veux dire : la date, enfin établie (ou le nom de l'auteur) de telle œuvre permettra-t-elle d'esquisser la courbe d'une évolution ? Les étapes d'une histoire de tel ensemble de formes et d'usages ? Il me semble bien que non. Et on devrait en dire autant de l'autre préoccupation majeure des auteurs : trouver le lieu de provenance, pouvoir dire surtout si l'objet vient d'Alexandrie, ou d'une autre cité grecque, ou d'un bourg quelconque de l'arrière-pays, qui par surcroît peut être habité, lui-aussi, par des Grecs (par ex., Bagawat), quoique d'ordinaire on suppose l'arrière-pays aux mains des indigènes. Il suffit de reconsidérer les résultats de ces recherches, poursuivies avec obstination, pour se rendre à l'évidence : on n'arrivera jamais, au moyen de ces essais de localisation à savoir qui (Grecs ou Coptes) confectionnent les œuvres réputées coptes. Car l'Égypte romaine et byzantine n'a pas connu de "ghetto" ni pour les Grecs ni pour les Coptes. Dans toutes les villes, il a pu avoir des représentants des uns et des autres et les Grecs pouvaient fabriquer des objets à l'usage des Coptes (et éventuellement munis pour cette raison d'inscriptions coptes), sans parler des Coptes qui se servaient couramment du grec et étaient gagnés à l'esthétique grecque.

Autres efforts superflus : classer les œuvres en supposant que le goût classique se perdait progressivement. E. Kitzinger avait bien montré, dès 1938, que le VI^e siècle, par rapport au V^e, était un siècle plus hellénisant, grâce à une influence vraisemblable de l'art de Constantinople. Mais cette démonstration, si éclairante, n'a pas arrêté les auteurs de jolies courbes de décadence. Là encore, qu'on se déclare plutôt forfait, et qu'on ne date pas l'œuvre par l'importance de l'écart qui l'éloigne du classique. Un temps viendra où l'on se persuadera définitivement de l'insuffisance des courbes chronologiques établies à base de courbes stylistiques supposées, lorsqu'il s'agit de la date d'une œuvre isolée ou d'un petit nombre d'œuvres. Car trop de facteurs qui nous échappent peuvent fausser entièrement les conclusions de ce genre. La comparaison de ces courbes, et les courbes elles-mêmes, ne sont valables — comme

les lois des statistiques — qu'appliquées à de "grands nombres", c'est-à-dire à de grands et longs processus généraux de l'évolution d'un art.

En revanche, il y aurait sûrement des moyens, pour poser aux monuments coptes des questions auxquelles ces œuvres elles-mêmes et d'autres témoignages à notre portée seraient en mesure de répondre. Par exemple, pourquoi l'histoire de l'art de la *Spätantike* en Égypte ne tire-t-elle aucun profit — comme c'est généralement le cas — des expériences parallèles, ou qui pourraient se révéler telles, dans les autres provinces de l'Empire romain, à commencer par les provinces voisines ? L'apport indigène ou, si l'on préfère, l'action anti-classique était-elle moins profonde, moins systématique, en Syrie, en Palestine, en Mésopotamie du Nord ? Ce n'est pas ce qu'on dirait, après avoir vu les sculptures et peintures de Palmyre et de Doura, les sculptures nabatéennes, les mosaïques d'Edesse et environs. A moins qu'il ne s'agisse, pour comparer le cas de l'Égypte à celui des autres pays du Levant, d'un obstacle imaginaire, à savoir l'existence du terme "copte", qu'on n'applique qu'à certains produits artistiques de l'Égypte à l'exclusion des autres, en donnant l'impression qu'un facteur particulier à l'Égypte avait fait évoluer son art d'une façon unique. J'incline à pencher vers cette alternative et à penser que le sort des arts a été semblable dans ces provinces de l'Empire, au début de notre ère, chaque province ayant puisé alors dans son arsenal de goûts particularistes, sans pourtant renier la base commune de l'art classique, dans ses versions tardives. En étudiant ces phénomènes, dans une province puis dans une autre, on verrait mieux ce qui caractérise la démarche, semblable, des uns et des autres, des Égyptiens (qu'on appelle alors Coptes) et des Syriens. On verra aussi que certains facteurs extérieurs viennent d'une province de l'Empire ou de sa capitale, et en arrivent à modifier la pratique de l'art dans la province où ils pénètrent. Kitzinger l'a bien observé, quant à l'apport de Constantinople en Égypte, au VI^e siècle. Je crois en avoir fait autant pour les peintures des absides de Baouit, qui se servent de modèles palestiniens. Voilà qui se laisse contrôler par des monuments réels, et qui pourtant n'est pas prévu par les théories des courbes d'évolution enfermées dans un pays (H. Torp a bien mis en évidence la vanité de certaines conclusions de K. Wessel, qui arrive à un semblant d'explication par des racines locales d'un certain chapiteau copte, qui se trouve être en réalité une imitation d'un chapiteau byzantin).

Des études que je préconise ci-dessus auraient au moins l'avantage d'expliquer l'inconnu par le plus connu. Rien n'est plus banal ailleurs, mais pas tellement dans les études coptes, qui souffrent souvent d'une espèce d'isolement, au sein même des recherches historiques. Pourquoi ne pas avoir essayé de commenter les œuvres de l'art folklorique chrétien d'Égypte de la même manière que Paul Perdrizet avait appliquée si brillamment aux petits bronzes et aux petites terres-cuites de l'Égypte païenne hellénistique ? Pourquoi ne pas tenir compte des travaux des historiens sociaux et économistes de l'Empire romain, pour faire mieux comprendre l'art de l'Égypte romaine, puis byzantine : M. R. Bianchi-Bandinelli a pu récemment en proposer une esquisse suggestive. C'est là la voie qui permettra de se débarrasser des faux problèmes ci-dessus, au milieu desquels on patauge depuis 1900, et de bâtir sur un terrain ferme.

Les études folkloriques aussi pourraient rendre des services aux recherches sur l'art copte (et sur tous les arts de la fin de l'Antiquité et du haut moyen âge). Non pas simplement parce que cet art est souvent "plébéen" et parfois franchement populaire. Mais parce que les spécialistes modernes du folklore ont établi des méthodes d'investigation qu'on aurait avantage à appliquer aux œuvres de l'art copte. Celui-ci a été pratiqué à l'époque romaine et byzantine, et également à l'époque de la domination des Musulmans. Dans les deux cas, l'attitude des indigènes qui pratiquent un art modeste en présence d'un grand art étranger installé dans leur pays est à étudier en tenant compte de l'histoire intérieure locale, mais aussi des arts qui, ailleurs, ont vécu dans des conditions semblables. Quant à l'Égypte, la position de l'art copte était analogue, sous les Grecs et sous les Arabes, et il ne serait pas difficile de le montrer. D'ailleurs, comprendre l'une de ces phases de son développement c'est faciliter l'intelligence de l'autre. On ne manquerait pas de s'en convaincre, si on se donnait la peine de recourir à des enquêtes de ce genre.

A. GRABAR

II. ARCHITECTURE CAROLINGIENNE

Felix KREUSCH, *Beobachtungen an der Westanlage der Klosterkirche zu Corvey. Ein Beitrag zur Frage ihrer Form und Zweckbestimmung*. Cologne-Graz, 1963 (73 pages, 31 phot. et dessins d'architecture).

Architecte en titre de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle, à laquelle il a consacré plusieurs études techniques et historiques (rappelons ses mémoires : *Dom zu Aachen. Beiträge zur Baugeschichte IV, Über Pfalzkapelle und Atrium zur Zeit Karls des Grossen*. Aachen, 1958 ; Ibid. V, *Kirche, Atrium und Portikus der Aachener Pfalz*. Düsseldorf, 1965), M. Kreusch, s'intéresse depuis bien des années aux problèmes que posent aux techniciens et historiens les rares monuments de l'architecture carolingienne qui sont encore debout. Parmi ces problèmes, il y en a un qui a été souvent débattu, ces temps derniers, celui qui concerne un élément original et important des églises carolingiennes et que les spécialistes allemands appellent le *Westwerk*, c'est-à-dire l'ensemble des constructions monumentales adossées au mur d'entrée des basiliques, du côté opposé au chœur.

À l'approche de l'époque romane, ces constructions importantes, qui encombraient les entrées et empêchaient un éclairage normal de la partie occidentale de l'église, ont été généralement supprimées. D'habitude les églises proprement romanes n'ont plus de *Westwerk*, à moins que ce soit une forme abâtardie et réduite de celui-ci. Pour en étudier la structure et la fonction, du temps de l'épanouissement des *Westwerks*, au IX^e siècle, on ne dispose plus par conséquent que d'une information incomplète, et cela explique les incertitudes qui subsistent et les hypothèses contradictoires qu'on continue à émettre à leur sujet. Le devoir des historiens de l'architecture du haut moyen âge est d'écarter tout ce qui contribue à obscurcir le problème du *Westwerk*, en se limitant aux constatations faites au cours d'un examen direct des rares *Westwerks* authentiquement carolingiens et à l'étude aussi stricte des textes qui décrivent de tels monuments ou l'usage liturgique qu'on en faisait.

Le petit livre de Kreusch répond à ce programme, en ce qui concerne la première de ces démarches, c'est-à-dire la description technique d'un monument important. Il s'agit même du seul exemple de *Westwerk* conservé authentiquement carolingien, celui de l'abbatiale de Corvey en Westphalie. M. Kreusch a travaillé lui-même à l'étude technique du monument, et il a été autorisé, en outre — il l'explique, dans son ouvrage — d'avoir accès à une documentation réunie antérieurement. Le lecteur est mis en présence d'une série de plans, coupes, photographies de détails de la bâtisse, qui lui permettent de s'informer objectivement de ce qui reste de l'église initiale de 844, et de l'église de 885, cette dernière complétée par la construction du *Westwerk*. Des projets de reconstitution théorique des deux états successifs sont également joints à l'ouvrage, et ils me semblent plausibles. Ils rejoignent d'ailleurs, dans les grandes lignes, ce qui avait été proposé avant, en partant notamment de la description de la fameuse abbatiale carolingienne de Centula (Saint-Riquier) près d'Abbeville, prototype probable de Corvey.

Cependant, ce qui mérite d'être souligné dans la description et l'étude de M. Kreusch c'est la démonstration qu'il propose et selon laquelle le *Westwerk* de Corvey (et notamment la tribune installée au-dessus de la tribune Ouest du *Westwerk*) n'a aucune chance d'avoir servi de loge impériale. L'auteur rappelle à ce sujet que, même à Aix, où un trône pour l'empereur avait été fixé sur la tribune, du côté opposé au chœur, cet aménagement ne remontait pas à l'époque de la construction de l'édifice, et n'est donc pour rien dans le choix de la construction qui devait l'abriter par la suite. Ces observations sont particulièrement précieuses lorsqu'il s'agit du seul monument important qui soit authentiquement carolingien, daté et muni d'un *Westwerk* développé (la structure d'Aix est très particulière et reste en dehors des monuments à *Westwerk*), parce qu'elles contribuent à écarter pour toujours une opinion qui, loin d'être appuyée par des témoignages suffisants, archéologiques ou littéraires,

suppose la présence d'une loge impériale, dans diverses églises germaniques (face au chœur). Une hypothèse s'était transformée en certitude, parce qu'elle répondait trop bien au rêve jamais abandonné d'un moyen âge glorieux qui avait vécu sous la double autorité du *Regnum* mis en pendant au *Sacerdotium*.

Quant à la raison réelle pour laquelle on élevait à grands frais les constructions complexes du *Westwerk*, M. Kreusch suit sur ce point les témoignages d'une description fameuse des offices dans l'abbatiale de Centula, et les commentaires de MM. Jean Hubert, Heitz et des liturgistes, qui sont d'accord pour dire que le *Westwerk* était né des exigences du culte, tel qu'il était célébré dans les grandes abbayes carolingiennes. Ce sont les processions à l'intérieur de l'église, les "stations" établies à des endroits précis du parcours, les autels multiples distribués sur toutes les parties de l'édifice ecclésiastique, qui avaient amené progressivement les constructeurs à ces créations monumentales aussi complexes que Centula ou Corvey.

Cette façon de voir me paraît exacte et suffisamment étayée par des témoignages de toute nature. Des recherches ultérieures permettront sans doute de préciser encore les liens entre les actes liturgiques, pré-carolingiens et carolingiens, et les formes si particulières de l'église carolingienne, et notamment celle du *Westwerk*.

Autrefois, dans *Martyrium*, j'avais proposé des rapprochements entre celui-ci et les constructions qui encadraient certains sanctuaires de Constantinople. L'analogie n'est pas négligeable, et bien des critiques sont revenues là-dessus, notamment à propos de la cathédrale d'Aix. Mais la disparition de tous les monuments de Constantinople qui pourraient entrer en ligne de compte ne permet pas d'aller au-delà de rapprochements nécessairement assez vagues.

J'avais pensé aussi que la fonction funéraire du *Westwerk* (à Centula et à Corvey, l'abbé fondateur était enterré dans cette partie de l'église) était à rapprocher des deux étages de cet élément de l'église carolingienne. Mais là encore, je préfère me montrer plus réservé, actuellement. Car le *Westwerk* a pu servir de nécropole au même titre que le vestibule, l'atrium, la cour-"paradis" devant les entrées d'une église, et s'il en était ainsi, les deux étages du *Westwerk* n'avaient pas à être mis en rapport avec la fonction sépulcrale (pas plus que les formes de l'atrium ou du vestibule).

A. GRABAR

III. LE TRÉSOR DE SAINT-MARC A VENISE

I Tesori di San Marco, vol. I, *La Pala d'Oro*. Florence, 1965.

Voici le premier des deux volumes que formera la grande publication du "Trésor" de San Marco de Venise. C'est la "Fondation Giorgio Cini" qui a réalisé cette œuvre importante due à la collaboration d'un groupe de spécialistes de nationalités différentes. L'impression en a été confiée à la maison Sansoni à Florence qui s'est très bien acquittée de cette tâche difficile et essentielle. Car il s'agit avant tout d'une belle série de planches en couleurs qui reproduisent la "Pala d'Oro" dans son ensemble et pièce par pièce, tous les émaux byzantins qui la décorent, tous les éléments des compositions ornementales des orfèvres vénitiens qui encadrent ces émaux. Jamais jusqu'ici cette œuvre célèbre n'a été reproduite d'une façon aussi complète et — techniquement — aussi satisfaisante. À cet égard, les planches en couleurs sont certes les plus importantes. Mais les nombreux dessins au trait qui reproduisent le tracé des draperies, sur les émaux, méritent également d'être relevés avec satisfaction.

En dehors de brèves introductions par Giuseppe Fiocco et Hans R. Hahnloser et de deux notices succinctes sur les inscriptions grecques et latines, par deux excellents spécialistes en la matière,

A. Pertusi et B. Bischoff, le volume comprend trois parties importantes confiées à W. F. Volbach, pour les émaux byzantins; à Hahnloser, pour les orfèvreries vénitiennes; et à Fiocco, pour les peintures italiennes au dos de la *Pala*.

Ce sont évidemment les très nombreux émaux byzantins fixés sur la *Pala* qui l'ont rendue célèbre. Avec beaucoup de maîtrise, M. Volbach les décrits, les uns après les autres, en précise la technique et le style et, s'appuyant sur des pièces datées conservées loin de Venise, en établit une chronologie, qui me paraît plausible. Les dates qu'il propose, les distinctions qu'il établit n'ont rien de révolutionnaire, mais les rapprochements auxquels il procède sont plus nombreux et plus précis que jusqu'ici, et ils sont plus convaincants étant donné les nombreuses reproductions des pièces auxquelles il se réfère. C'est des premières années du XII^e siècle que, avec et après M. Volbach, nous aurons à dater la plupart des émaux de la *Pala*, y compris les portraits de l'impératrice Irène et du "doge" Ordelaffo Fabien (qui a dû remplacer l'effigie du conjoint d'Irène, Alexis I^{er} Comnène). A cette série d'émaux principale appartiennent les figures du Pantocrator, de la Déisis, et les petites scènes évangéliques, et d'autres tirées de la vie de saint Marc. Certes, ce groupe principal d'émaux (soixante-dix-huit pièces) réunit des pièces de qualité inégale. Mais nous suivons M. Volbach lorsqu'il explique ces différences, secondaires, par la présence de techniciens plus ou moins expérimentés et de Grecs de Constantinople à côté de leurs élèves vénitiens. La rangée supérieure qui comprend une grande figure de l'archange Michel et une seconde série de scènes évangéliques est nettement postérieure, et avec raison M. Volbach l'attribue au milieu du XII^e siècle. Enfin, une multitude de petits émaux, en majorité des images de saints, mais aussi du Christ, de la Vierge, des anges (et même quelques sujets profanes), occupent des emplacements divers, entre les grandes plaquettes émaillées. On pourrait les dater du XI^e siècle, et parfois même d'une époque un peu plus ancienne.

A côté des émaux de la *Pala d'Oro*, le Trésor de San Marco en conserve d'autres, en partie plus anciens, qui seront décrits dans le deuxième volume de la même publication.

On est un peu surpris de lire p. 94 et suiv., sous la plume de M. Hahnloser, dans le chapitre consacré à l'orfèvrerie vénitienne du XIV^e siècle qui, depuis cette époque, sert de base et de cadre aux émaux byzantins, une digression relative à l'origine supposée des émaux de la rangée supérieure de la *Pala*. M. Hahnloser revient assez longuement sur l'hypothèse selon laquelle ces pièces auraient appartenu primitivement à l'iconostase de l'une des églises du couvent du Pantocrator à Constantinople. Cette hypothèse ne repose en fait que sur un témoignage incertain, les paroles d'un patriarche grec de Constantinople prononcées en 1438, c'est-à-dire plus de deux siècles après le rapt supposé des Vénitiens. M. Volbach, qui n'ignore pas ces paroles (p. 4), a jugé plus sage de ne pas insister. D'autant plus qu'on n'est en rien avancé en attribuant ces émaux à une iconostase de telle église. Mais en fait s'agit-il de fragments d'une iconostase ou d'un autel portatif? Les entablements d'iconostases, au Mont-Sinaï, qui présentent des scènes du même cycle évangélique, et ont une même échelle, appartiennent à des iconostases minuscules, de 3 mètres de long en moyenne, qu'on n'imagine que dans de très petits "paraklisia" ou chapelles. M. Hahnloser cite M. Megaw qui lui avait communiqué les dimensions de l'iconostase du Pantocrator: l'entablement y avait plus de 6 mètres de longueur, ce qui *a priori* semble exclure ce *temple* disparu comme lieu d'origine des scènes émaillées de la rangée supérieure de la *Pala*. Car en alignant les 12 scènes obligatoires d'un entablement d'iconostase, dont chacune aurait les dimensions des émaux de la rangée supérieure de la *Pala*, et en ajoutant à ces "Fêtes" une image centrale, on arriverait à une longueur totale de 4 mètres environ. Une iconostase de ces dimensions est certes possible, mais il s'agirait, non pas d'une iconostase d'église, mais d'une iconostase de chapelle, à moins que ce ne soit, comme dit, un objet plus maniable, un autel portatif (où l'on reprenait les cycles des iconostases; il est vrai, que seules des versions russes, très nombreuses, de ce genre d'autels-iconostases portatifs nous sont conservés).

Je regrette beaucoup que M. Volbach n'ait pas jugé utile de décrire le programme iconographique des principales séries des émaux réunis sur la *Pala*, en rapport avec les monuments byzantins qu'il connaît si bien. Ce thème a été abordé par M. Hahnloser, dans le chapitre réservé aux orfèvreries vénitiennes du XIV^e siècle sur la *Pala*, et repris par le même, dans les *Mélanges von Einem (Festschrift für Herbert von Einem zum 16. Februar 1965. Berlin, 1965, pp. 77-93)*.

Mais ces essais traitent surtout de ce programme en rapport avec les monuments d'Italie, et devront être complétés du côté byzantin. Nous en avons déjà parlé brièvement dans un ouvrage destiné au grand public (*Les Trésors de Venise. Genève, 1963, pp. 53-56*), et comptons y revenir d'une manière plus technique.

Le chapitre que M. Hahnloser consacre à l'orfèvrerie vénitienne du XIV^e siècle, telle qu'elle fut appliquée à la *Pala*, est très précieux par les indications qu'il donne sur l'art des maîtres orfèvres vénitiens. Grand connaisseur de cette orfèvrerie, M. Hahnloser "situe" le décor gothique de la *Pala* par rapport à de nombreuses autres pièces que nous en connaissons. Le deuxième volume du *Tesoro di San Marco* montrera beaucoup d'autres pièces de cette orfèvrerie. C'est un art qui a ses mérites, mais qui reste un peu trop étranger au goût de notre temps.

Le bref chapitre que M. Fiocco consacre aux peintures du revers de la *Pala* contient une description et une caractéristique de cette œuvre de Paolo Veneziano, ainsi que la description des deux "couvertures" de ces peintures, elles aussi décorées de peintures religieuses.

A. GRABAR



TABLE DES MATIÈRES

du volume XVI

Nézih FIRATLI, <i>Encore une façade de faux sarcophages</i>	1
Jean LASSUS, <i>Craticula habebat rotas</i>	5
André GRABAR, <i>Un thème de l'iconographie chrétienne : l'oiseau dans la cage</i>	9
Jules LEROY, <i>A propos de l'inscription syriaque du reliquaire d'Istanbul</i>	17
Victor ELBERN, <i>HIC SCS SYMION, eine vorkarolingische Kulstatue des Symeon Stylites in Poitiers</i>	23
A. FROLOW, <i>Le médaillon byzantin de Charroux</i>	39
Marcel DURLIAT, <i>Tables d'autel à lobes de la province ecclésiastique de Narbonne (IX^e-XI^e siècle)</i>	51
May VIEILLARD-TROIEKOUROFF, <i>Art carolingien et art roman parisiens</i>	77
Jean LAUFFRAY, <i>Les Chevets-Martyria de Saint-Sever sur l'Adour et de Sorde l'Abbaye (Landes)</i>	107
Henri STERN, <i>Notes sur quelques mosaïques de pavement romanes</i>	135
Tania VELMANS, <i>Les fresques de Saint-Nicolas Orphanos à Salonique</i>	145
P. MILJKOVIĆ-PEPEK, <i>Une icône bilatérale du monastère Saint-Jean-Prodrôme dans les environs de Serrès</i>	177
Gérard CAMES, <i>Recherches sur les origines du crucifix à trois clous</i>	185
Annabelle Simon CAHN, <i>On the missing model of the Saint-Julien de Tours frescoes</i>	203
Jean LACAM, <i>Fouilles de la Madeleine à Narbonne</i>	209
Todor GERASIMOV, <i>Deux plats en argent de haute époque byzantine trouvés en Bulgarie</i>	215

MÉLANGES :

May VIEILLARD-TROIEKOUROFF, <i>Lurs-en-Provence et Ganagobie</i>	221
André GRABAR, <i>Études critiques</i>	227
TABLE DES MATIÈRES	241

